Игорь Грабарь

Русскіе Художники

1

ВРУБЕЛЬ

текстъ

С. П. ЯРЕМИЧА

МОСКВА
ИЗДАНІЕ
І. КНЕБЕЛЬ

КНИЖНЫЙ МАГАЗИНЪ
Т-ВА М. О. ВОЛЬФЪ
С.ПЕТЕРБУРГЪ и МОСКВА

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/mikhailaleksandr00iare_0

СВОБОДНО ИСКУССТВО
СКОВАНА ЖИЗНЬ —
Е. ЛАНСЕРЕ

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

РУССКІЕ ХУДОЖНИКИ

Собраніе иллюстрированныхъ монографій

ВЫПУСКЪ
1

ВРУБЕЛЬ

МОСКВА
ИЗДАНІЕ І. КНЕБЕЛЬ

С. ЯРЕМИЧЪ

МИХАИЛЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ

ВРУБЕЛЬ

ЖИЗНЬ
И
ТВОРЧЕСТВО

ИЗДАНІЕ
І. КНЕБЕЛЬ

Товарищество
Р. Голике и А. Вильборгъ
въ Петербургѣ
Вознесенскій пр. № 11

Предисловіе

Работая въ теченіе многихъ лѣтъ надъ собираніемъ матеріаловъ по исторіи русскаго искусства, мы, естественно, не всегда были въ состояніи удерживаться въ точныхъ предѣлахъ, допустимыхъ для изслѣдованія по искусству, какъ бы широко оно ни было задумано: въ разгарѣ работы, среди увлеченія чудесной картинной галереей, захватывающей скульптурной красотой или потрясающей архитектурной мыслью, — мы слишкомъ часто не могли не поддаться искушенію сфотографировать всѣ интересныя картины извѣстнаго собранія, мы дѣлали снимки съ двухъ-трехъ точекъ каждой выдающейся статуи и снимали десятки и сотни деталей прекрасныхъ зданій. Нечего и думать о томъ, чтобы весь этотъ гигантскій художественный матеріалъ могъ быть использованъ для «Исторіи Русскаго Искусства». Эта книга и безъ того вышла далеко за всѣ предѣлы подобныхъ изданій. Между тѣмъ, просматривая наши неиспользованные запасы фотографій и архивнаго матеріала, мы часто останавливались на мысли, что грѣшно оставлять весь этотъ цѣнный кладъ доживать свой вѣкъ въ папкахъ. Однако, дождаться того времени, когда онъ, наконецъ, увидитъ свѣтъ,—казалось почти несбыточной мечтой.

И вотъ она сбывается и уже сбылась. Передъ нами первое звено задуманной цѣпи, долженствующей охватить когда нибудь всѣ части русскаго искусства. Свяжетъ ли наша цѣпь—пусть даже прекрасно выкованная, въ чемъ мы далеко не увѣрены—сможетъ ли она связать разрозненныя части огромнаго цѣлаго въ стройное, логическое и ясное, наконецъ то ясное единство? Увы,—обѣщать этого мы не можемъ, ибо не въ томъ наша задача и не для того мы эту цѣпь куемъ. Еще меньше чѣмъ *связывать*, должна она *навязывать* кому либо что либо и когда либо. Искусство свободно и не выноситъ никакихъ навязываній, предвзятостей и «непреложностей». И пусть грядущія звенья нанизываются одно во слѣдъ другому безъ какой либо исканной и предрѣшенной связи, пусть ложатся такъ, какъ имъ ляжется,—

нынче современникъ, завтра давно ушедшій, сегодня живописецъ, завтра ваятель, а тамъ зодчій. Серія монографій не есть «исторія искусства», но она даетъ возможность освѣтить извѣстныя стороны «исторіи» съ такой исчерпывающей полнотой, съ какой сдѣлать этого не въ состояніи и не вправѣ книга по «исторіи». Особенно это касается всей современности. Въ исторіи не мѣсто для явленій нашихъ дней: говоря о современникахъ, историкъ неизбѣжно и роковымъ образомъ впадаетъ въ ошибку. Нашу серію мы открываемъ монографіей такъ недавно ушедшаго отъ насъ вдохновеннѣйшаго русскаго мастера нашего времени. Да будетъ его яркій образъ, пышный почти какъ великіе образы ренессанса, счастливой путеводной звѣздою на нашемъ дальнемъ пути.

Игорь Грабарь.

С.-Петербургъ, 18 января
1911 года.

Михаилъ Александровичъ Врубель

Среди современности Врубель стоитъ какъ художникъ возрожденія. Та изумительная способность видѣть праздничное въ жизни, воплощать его въ дивныхъ по строю композиціяхъ,—это отличительное качество у Врубеля налицо. Среди современнаго искусства Врубель является исключеніемъ. Художники XIX вѣка имѣли, по большей части, иные вкусы,—они стремились къ строгой и нѣсколько печальной возвышенности образовъ или увлекались многоголосой яркостью повседневной жизни, какъ она представляется уравновѣшенному глазу. Правда, въ серединѣ вѣка былъ нѣкоторый возвратъ къ традиціи возрожденія. Онъ въ большей или меньшей степени проявился въ нѣсколькихъ одинокихъ художникахъ, которые, въ сущности, остались безъ преемниковъ. Въ русскомъ искусствѣ традиція возрожденія въ значительной мѣрѣ проявилась у Иванова. Во многихъ частностяхъ именно съ Ивановымъ скорѣе всего изъ художниковъ XIX вѣка можно сопоставить Врубеля. Но у Иванова были всегда отвлеченія въ сторону и тѣмъ онъ и ослаблялъ свое великое дарованіе. Ему казалось мало одного искусства и, какъ бы не надѣясь на собственныя силы, онъ искалъ поддержки по сторонамъ и изнемогъ.

Врубель въ этомъ отношеніи разительно противоположенъ Иванову. Несмотря на великія бѣдствія своей жизни, несмотря на страшное умственное одиночество, непризнаніе, отсутствіе поддержки, невозможность провести въ полной мѣрѣ хоть однажды свои грандіозные планы, онъ остается вѣренъ своей задачѣ и своему

искусству. Врубель не подражатель, онъ такъ же какъ и Ивановъ выработалъ свой могучій стиль глубокимъ и внимательнымъ изученіемъ природы, онъ дѣйствительно послѣдній мастеръ древняго праздничнаго искусства, давшій послѣдній аккордъ этому невѣроятному творчеству.

Духовная индивидуальность Врубеля очень сложна. Въ этомъ отношеніи его можно сравнить съ великими поэтами первой половины XIX вѣка. И поразительная сдержанность скрѣпляетъ его характеръ. Такъ и въ художественномъ отношеніи произведенія его полны совершеннаго строя, того высокаго строя, который отмѣчаетъ рѣдчайшее искусство. Явленія реальной жизни, проходя черезъ глазъ великаго художника, принимаютъ волшебную окраску. Каждый предметъ въ восторженно настроенномъ умѣ становится божественнымъ, чистымъ, прекраснымъ. Только такого качества умъ, въ связи съ необъятнымъ воображеніемъ, можетъ служить воплощенію красоты и создавать совершенные образы. Такого рода рѣдчайшей способностью ума былъ одаренъ Врубель. Въ этомъ отличительная его особенность, его сила и значеніе.

I.

ДѢТСТВО.

Михаилъ Александровичъ Врубель родился въ Омскѣ 5 марта 1856 года. Отецъ его, Александръ Михайловичъ, былъ полякъ, офицеръ русской службы. Это былъ дѣятельный, жизнерадостный человѣкъ, очень любившій дѣтей и заботившійся объ ихъ воспитаніи, человѣкъ свѣтскій, добродушный и хорошо образованный. Въ серединѣ 1850-хъ годовъ онъ женился на Аннѣ Григорьевнѣ Басаргиной, будущей матери художника. Анна Григорьевна по отцу своему была отдаленной родственницей декабриста Басаргина; со стороны матери, урожденной Краббе — она была датчанка. Такимъ образомъ, Врубель имѣлъ лишь четвертую часть русской крови. И въ обликѣ, и въ сложеніи, и въ характерѣ его мысли и творчества было много нерусскаго. Но по языку, по образованію и по собственному своему сознанію, онъ принадлежалъ къ русской культурѣ.

Въ раннемъ дѣтствѣ Врубель былъ слабымъ и хрупкимъ ребенкомъ. Изъ за суроваго ли сибирскаго климата, и самъ онъ, и его старшая сестра начали ходить только въ три года. И впослѣдствіи, въ зрѣломъ возрастѣ, Врубель производилъ впечатлѣніе не то чтобы слабости, но нѣкоторой хрупкости и сдержанности,—былъ небольшого роста, по сложенію хотя и строго пропорціоналенъ, но миніатюренъ, и не любилъ физическихъ упражненій. Мать Врубеля умерла когда ему было три года. Черезъ четыре года послѣ этого отецъ женился вторично. Маленькій Врубель росъ въ культурной и уютной обстановкѣ. Отецъ очень заботился о воспитаніи дѣтей, самъ водилъ сына въ рисовальную школу, мачеха была піанисткой, въ родительскомъ домѣ и у знакомыхъ было много книгъ, гравюръ, рисунковъ. Разнообразію впечатлѣній способствовали и частые переѣзды, вызываемые службой отца. До 12 лѣтъ маленькій Врубель побывалъ уже въ Омскѣ, въ Астрахани, Петербургѣ, Саратовѣ и опять въ Петербургѣ.

О десятилѣтнемъ Врубелѣ есть замѣчательныя воспоминанія сверстницы его, В. Д. Александровой, урожденной Мордовцевой, дочери извѣстнаго писателя.

Врубель съ своимъ университетскимъ товарищемъ Валуевымъ.—Около 1877 г.
(Собраніе А. А. Врубель).

Удивительно ярко рисуется тамъ образъ Врубеля-мальчика, и этотъ образъ бросаетъ свой свѣтъ и на всю личность и на все творчество художника. «Онъ былъ довольно крупный мальчикъ цвѣтущаго вида», разсказываетъ Мордовцева о первомъ знакомствѣ своемъ: «у него были свѣтлые, очень густые волосы и темные, полные жизни и огня глаза, большой красивый лобъ и поразительно нѣжный цвѣтъ лица. Выраженіе рта было удивительно милое и очаровательная улыбка. Свѣтло-голубая шелковая косоворотка еще больше подчеркивала ослѣпительный цвѣтъ его лица. Онъ мнѣ показался красивѣе всѣхъ безъ исключенія, кого я знала. Да правду говоря, мое дѣтское впечатлѣніе было правильно—мнѣ и послѣ того не приводилось видѣть мальчика съ такой привлекательной внѣшностью». В. Д. Александрова описываетъ далѣе всю обстановку дома, рисуетъ портреты родныхъ Врубеля, отца, мачехи, сестры и младшаго брата, сына мачехи. Она подробно описываетъ дѣтскія собранія въ домѣ Врубеля, гдѣ бывали какъ то почти исключительно дѣвочки. «Миша былъ кумиромъ всѣхъ дѣвочекъ: его наперерывъ выбирали въ пары въ «рекрутскомъ наборѣ», а когда во время игры въ фанты онъ «горѣлъ на каменкѣ», говорилъ: «горю, горю на каменкѣ, кто меня любитъ, тотъ меня спиметъ»,—всѣ, толкая другъ друга, бросались снимать его. Онъ былъ общимъ любимцемъ: къ

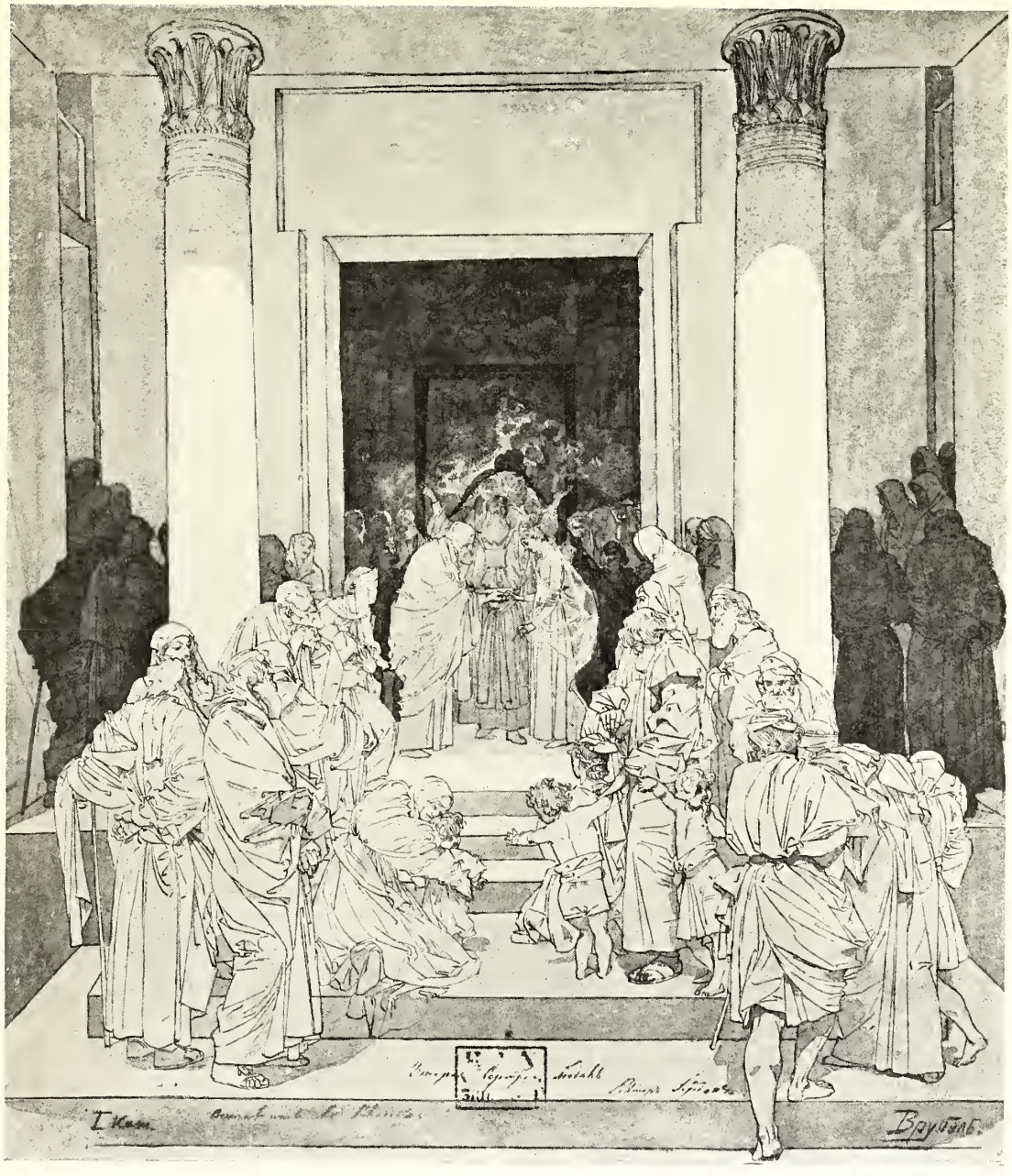
Маргарита. Рисунокъ перомъ.—Около 1877 г.
(Собственность С. П. Яремича).

нему привлекала не только его красота, веселость, изобрѣтательность въ играхъ, но особенно то, что въ немъ совершенно не былой той грубоватости, того молодечества, чисто пацускного, которымъ часто отличаются мальчики,—въ немъ же было много мягкости и нѣжности, что то женственное». Но особенно оригинальны были не эти, многолюдныя игры, а игры болѣе интимныя, гдѣ принимали участіе лишь трое маленькихъ Врубелей и ихъ ближайшая подруга—Мордовцева. Здѣсь давались настоящія театральныя представленія. Не могу не выписать разсказа В. Д. Александровой, такъ какъ въ немъ есть очень живыя и цѣнныя черты для характеристики личности Врубеля: «Игры наши были всегда въ высшей степени романтичны и носили на себѣ яркій отпечатокъ вліянія тогдашней ходовой дѣтской литературы—Купера, Майнъ-Рида и т. п., но много, разумѣется, было въ нихъ и собственной нашей, т. е. вѣрнѣе, Мишиной выдумки: его фантазія была неистощима. Премьеромъ, героемъ всѣхъ этихъ приключеній на сушѣ и на морѣ, конечно, всегда былъ Миша. Какъ сейчасъ вижу его въ главныхъ роляхъ, вижу его прелестное, оживленное, горящее вдохновеніемъ игры, личико. Вотъ онъ съ капитанскаго мостика или вышки, какъ мы чаще называли, зычнымъ голосомъ отдастъ приказаніе воображаемымъ матросамъ крѣпить паруса или палить изъ пушки въ приближающійся смерчъ; вотъ онъ беретъ на «абордажъ» непріятельское (Сашино) судно; вотъ онъ отбиваетъ свою увезенную корсарами невѣсту (меня); вотъ онъ вырываетъ изъ рукъ жестокаго плантатора несчастную негритянку (Анюту); вотъ онъ пробирается по неприступнымъ скаламъ и страшнымъ крутизнамъ, гоняясь за серной, разоряя

гнѣзда хищнаго орла, или просто желая нарвать букетъ эдельвейсовъ. Вышки, мостки, крутизны и скалы, разумѣется, изображались нагроможденными другъ на друга столами, стульями и пр. и, чтобы лазить на эти сооруженія, требовалась извѣстная ловкость, которой Миша обладалъ въ сильной степени. Помню еще одну характерную черточку: если случалось Мишѣ когда нибудь изображать несимпатичныя роли, достававшіяся обыкновенно на долю Саши (корсаръ, разбойникъ и т. д.), то въ Мишиной передачѣ онѣ теряли свою несимпатичность. Корсаръ оказывался великодушнымъ и благороднымъ, а разбойникъ грабилъ только для того, чтобы отграбленное у богатыхъ отдавать неимущимъ».

Послѣ этого удивительнаго образа мальчика мы имѣемъ возможность вызвать слѣдующій образъ Врубеля лишь въ видѣ гимназиста, уже старшихъ классовъ. Гимназическое время началось для Врубеля во время второго пребыванія въ Петербургѣ, но главнымъ образомъ, гимназическіе годы его прошли въ Одессѣ. Отъ послѣднихъ одесскихъ годовъ сохранилось нѣсколько писемъ къ сестрѣ Аннѣ Александровнѣ, бывшей на педагогическихъ курсахъ въ Петербургѣ. Письма эти очень интересны для характеристики Врубеля; они показываютъ какой острой умственной жизнью онъ жилъ уже въ то время. «Вообще, я положилъ себѣ за правило, пишетъ онъ,—отвѣчать какъ можно обстоятельнѣе и логичнѣе на вопросы, которые задаешь себѣ по поводу разныхъ явленій въ жизни окружающаго, настоящей и прошедшей; этимъ я занимаюсь, лежа въ постели, ожидая, покуда «сладкій сонъ смежитъ мои вѣки»,—въ сочиненіяхъ по русской словесности (за что и заслужилъ особое вниманіе Пересвѣтова); позволь мнѣ излагать мои мысли и въ письмахъ къ тебѣ... Что ты? какъ ты? перемѣнило ли тебя время, какъ говоритъ тургеневскій Михалевичъ... милый Тургеневъ, прочла ли ты его всего, и что вообще ты теперь читаешь». Въ другомъ письмѣ Врубель говоритъ: «Что касается твоего возлюбленнаго брата Мишеньки, то онъ собирался за лѣто сдѣлать и то и другое и не сдѣлалъ ничего, или почти ничего». Врубель приводитъ авторовъ, которыхъ хотѣлъ прочесть,—Гете, «Исторію жирондистовъ» Ламартина, и затѣмъ прибавляетъ: «Ну, что было, то прошло!. Проклятая пословица: я часто думаю, что русскій народъ для того такъ много насоздавалъ поговорокъ, чтобы всегда имѣть возможность придавать посредствомъ коллективной мудрости санкцію проявленіямъ своей индивидуальной немощности и умственной недальновидности».

Особенно важенъ былъ для умственной жизни Врубеля послѣдній гимназическій годъ. Онъ самъ кончалъ гимназію, сестра его должна была кончить педагогическіе курсы, отецъ ждалъ перемѣщенія,—для всей семьи годъ этотъ былъ особенный. Врубель много думалъ о будущемъ и иногда впадалъ въ такое напряженное состояніе, что какъ бы переставалъ замѣчать окружающее. Отецъ, по разсказу



Введеніе во храмъ. Акварель.—1882 г.
(Музей Академіи Художествъ).

сестры художника, тревожился о состояніи сына и говорилъ: «опять ты впалъ въ свое оцѣпѣніе». Но на ряду съ этими состояніями задумчивости, Врубель становился все болѣе дѣятельнымъ и полнымъ силъ. Въ послѣдній гимназическій годъ

Портретъ. Акварель.—1882 г.
(Собств. П. П. Врубель).

онъ опять много занимается рисованіемъ, рисуетъ портреты родныхъ, дѣлаетъ наброски съ натуры. Знакомый отца, пѣвецъ Клименко — одобрилъ эти рисунки и своими рѣчами объ искусствѣ сильно одушевилъ будущаго художника. Врубель пробуетъ писать красками и, видя неудачу, мечтаетъ о художественной школѣ. Въ то же время и въ другомъ отношеніи расширяетъ онъ кругъ своихъ интересовъ. Онъ познакомился съ актерами французской труппы, пріѣхавшей гостить въ Одессу. Объ этомъ такъ разсказывается въ письмѣ, очень живо рисующемъ тогдашняго Врубеля.

«О себѣ скажу, что я провожу послѣдніе праздники весело,—сверхъ обыкновенія, такъ какъ вотъ уже 4 года, какъ я провожу праздники, никуда не выходя, кое что почитывая и порисовывая. Такое не совсѣмъ умѣстное исключеніе для нынѣшнихъ праздниковъ произошло отъ знакомства съ французскими актерами, о которомъ тебѣ папаша вѣрно уже говорилъ. Это очень милые люди, и я съ ними

Античный мотивъ. Акварель.—1882 г.
(Собств. И. И. Врубель).

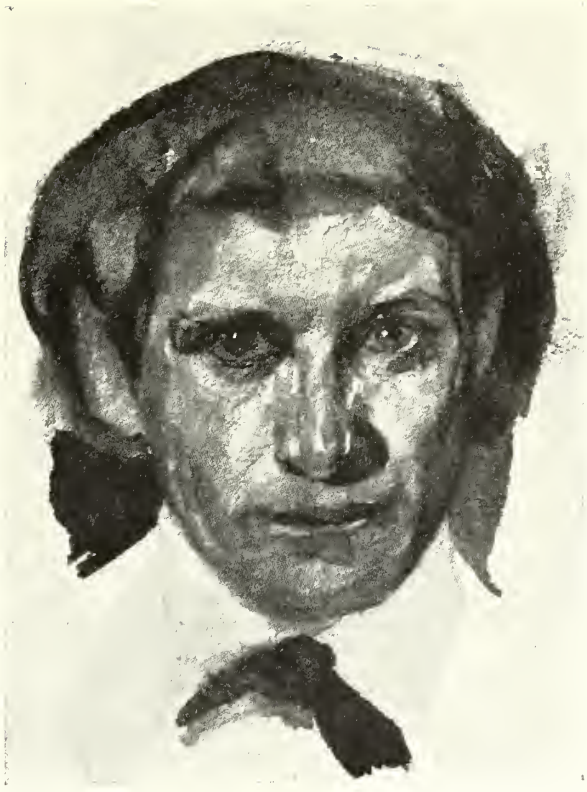
Автопортретъ.
1882 г.

Акварель. (Собств. П. П. Врубель).

тѣмъ больше сошелся, что вижу въ нихъ отличныхъ знатоковъ искусства и я, какъ адептъ послѣдняго, нахожу съ ними нескончаемыя темы для разговора. Имъ очень понравились мои croquis à la plume дѣйствующихъ лицъ въ разныхъ позахъ, такъ что, благодаря этимъ croquis, я имѣлъ удовольствіе познакомиться съ главой французской труппы M-lle Keller, пить съ ней чай и слышать отъ нея нѣсколько любезностей моимъ рисовальнымъ способностямъ. Все это меня нѣсколько увлекло, такъ что я сдѣлалъ порядочную глупость, обѣщавъ Dilpont нарисовать его вальспрующимъ съ M-lle Keller акварелью, и теперь этотъ рисунокъ отнимаетъ у меня очень и очень много времени. Но, вообще, согласись, что это знакомство очень оригинально, мило и интересно».

Такъ въ послѣдній гимназическій годъ Врубель живетъ уже сложной, умственно оживленной жизнью, съ нетерпѣніемъ ожидая перехода въ болѣе широкія жизненныя условія. Весной 1874 года онъ кончилъ гимназію. Осенью того же года восемнадцатилѣтній Врубель переселяется въ Петербургъ и поступаетъ въ университетъ. Занятія искусствомъ отлагаются на неопредѣленное время. Только въ концѣ университетскихъ годовъ Врубель серьезно взялся за рисованіе, и даже началъ посѣщать вечернія классы Академіи.

Автопортретъ.
1883 г.



Акварель. (Собств. П. И. Врубель).

II.

УНИВЕРСИТЕТЪ.

«Въ концѣ концовъ, что же тутъ удивительнаго? Развѣ намъ неизвѣстно, что вѣкъ Микель Анджело, Рафаэлей, Леонардо да Винчи, скажемъ даже Рейнольдсовъ, давнымъ давно прошелъ, и что общій умственный уровень художниковъ поразительно упалъ? Конечно, было бы несправедливо искать среди современныхъ художниковъ—философовъ, поэтовъ и ученыхъ, но было бы законно требовать, чтобы они интересовались немного болѣе, чѣмъ дѣлаютъ, религіей, поэзіей и наукой». Такъ говоритъ знаменитый французскій писатель и выражаетъ сожалѣніе, что съ рѣдкимъ изъ современныхъ художниковъ можно «разговаривать о Виргиліи или о Платонѣ». Такой упрекъ, во всякомъ случаѣ, нисколько не задѣваетъ Врубеля.

Врубель былъ человѣкомъ рѣдкаго и, такъ сказать, индивидуально-сложнаго образованія. Изъ гимназіи онъ вынесъ, благодаря собственному увлеченію, а также хорошему преподавателю, дѣйствительное знаніе латинскаго языка. Явленіе рѣдкое

у насъ послѣ Пушкинской эпохи,—Врубель, не будучи спеціалистомъ, могъ читать въ оригиналѣ латинскихъ поэтовъ и прозаиковъ. Какъ разсказываетъ сестра художника, Анна Александровна, Михаилъ Александровичъ читалъ ей въ подлинникѣ и и переводилъ Овидія и Горація. И онъ всегда отстаивалъ латинскій языкъ; пишущій эти строки помнитъ, какъ, защищая въ спорѣ классическую систему образованія, сорокалѣтній Врубель сталъ хвалиться, что помнитъ латинскія исключенія, и началъ декламировать знаменитую таблицу. И во всѣхъ областяхъ мысли и вкуса Врубель обладалъ тѣмъ особымъ складомъ образованія, которое было у великихъ поэтовъ начала XIX вѣка и давало имъ такую сдержанность и исключительность.

Такая образованность не заключается, конечно, въ одномъ изученіи книгъ. «Лучше всего знаютъ то».—говоритъ одинъ изъ самыхъ острыхъ и возвышенныхъ умовъ XVIII вѣка: 1) что самъ отгадалъ, 2) чему научился изъ жизненнаго опыта, 3) что узналъ не изъ книгъ, но благодаря книгамъ, т. е. изъ размышленій, на которыя онѣ навели, 4) чему выучился изъ книгъ или отъ учителей». Недостатокъ образованія большинства такъ называемыхъ символистовъ заключается въ томъ, что они пользовались только послѣднимъ источникомъ. Напротивъ, отличительная черта мысли Врубеля—это ея глубокая жизненная сложность.

Отъ университетскаго времени сохранились рисунки Врубеля—иллюстраціи къ Толстому и Тургеневу; они интересны, какъ указаніе на литературныя увлеченія Врубеля. Это Лаврецкій, Лиза, Анна Каренина и еще иллюстрація къ роману Болеслава Маркевича—«Четверть вѣка назадъ». Впослѣдствіи Михаилъ Александровичъ, очень враждебно настроенный къ Толстому, говорилъ, что «Война и миръ»—послѣдняя его хорошая вещь; въ молодости Врубелю очень нравилась и «Анна Каренина». Вещи Толстого нравятся оттого, говорилъ Врубель потомъ, что читателю лестно узнавать въ графахъ и князьяхъ свои собственныя черты и мысли. И Врубель прибавлялъ, что въ молодости онъ самъ увлекался тѣмъ дендизмомъ, который есть въ произведеніяхъ Толстого. Какъ приверженность къ свѣтскому тону обращенія это увлеченіе сохранилось у Врубеля и впослѣдствіи, но, вмѣстѣ съ увлеченіемъ свѣтскостью и дендизмомъ, Врубель всегда сохранялъ всю ясность и простоту жизненной мысли. Въ томъ и состоитъ одно изъ яркихъ отличій Врубеля отъ декадентовъ, даже и талантливыхъ, что онъ никогда не впадалъ въ истерику манерности. Его академическія и кіевскія письма къ сестрѣ, и вкусы его и мнѣнія носятъ отпечатокъ ума поразительнаго по тонкости и, вмѣстѣ, ясности жизненнаго чувства. Въ этомъ сказывается преимущество высокой организаціи и истинной геніальности.

Такъ сложно, разнообразно и тонко было психическое содержаніе Врубеля. И если онъ умѣлъ устоять среди всего этого многообразія, то это изъ за того

Портретъ Г-жи Киорре. 1883 г.

Акварель. (Собраніе А. В. Прахова).

высокаго строя въ расположеніи плановъ, изъ за той удивительной техничности, которые были въ его духѣ и глазу. Тутъ необходимо отмѣтить весьма значительный въ умственной жизни Врубеля фактъ. Какъ говорилъ мнѣ товарищъ художника, Г. Х. Вессель, Врубель въ первый университетскій годъ началъ изучать нѣмецкую философію по Куно Фишеру, затѣмъ онъ перешелъ къ изученію Канта въ его собственныхъ сочиненіяхъ. Изученіе Канта оставило глубокій слѣдъ на всю жизнь Врубеля. Отсюда такая ясность расчлененія жизни физической отъ жизни моральной, и сознаніе, что физическая жизнь съ ея обыденными потребностями—одно, а жизнь моральная, подчиненная неумолимому долгу, въ которомъ нѣтъ ничего угодливаго, что бы льстило людямъ,—совершенно другое. И оттого такая мягкость, уступчивость, застѣнчивость въ житейскихъ мелочахъ дня и желѣзное упорство въ дѣлѣ общаго высшаго направленія жизни, которое великолѣпно иллюстрируется слѣдующей мыслью Канта: «Высокое достоинство долга не имѣетъ ничего общаго съ

Пирующіе римляне. Акварель.—1883 г.
(Музей Академіи Художествъ).

наслажденіемъ жизнью; оно имѣетъ свой собственный своеобразный законъ и свой собственный своеобразный судъ; если бы то и другое захотѣли встряхнуть такъ, чтобы смѣшать ихъ, и какъ цѣлебное средство, предложить больной душѣ, они тотчасъ же разъединились бы сами собой; если этого нѣтъ, то первое не имѣетъ дѣйствительной силы; если бы физическая жизнь пріобрѣтала притомъ нѣкоторую силу, то безвозвратно исчезъ бы моральный законъ».

III.

АКАДЕМІЯ ХУДОЖЕСТВЪ.

Я убѣжденъ, напротивъ, что только путемъ подражанія достигаютъ правды и даже оригинальности въ изобрѣтеніи. Скажу болѣе: самый геній или то, что обыкновенно принято называть этимъ именемъ, есть дитя подражанія.

Рейнольдсъ.

Въ академическіе годы Врубель, какъ пишетъ онъ самъ въ одномъ изъ своихъ тогдашнихъ писемъ, былъ такъ занятъ работой, что забывалъ обо всемъ посторонненемъ. О немъ можно сказать, что его «изсушила горячка желанія достичь совершенства», какъ въ первомъ лицѣ написалъ о себѣ неизвѣстный средневѣковый миніатюристъ среди диковинныхъ завитковъ и фигуръ въ книгѣ Августина—«De Civitate Dei». Въ эти годы Врубель кладетъ основаніе своему искусству. Очень интересно понять, какъ развивался глазъ и вкусъ великаго художника,—изъ какихъ матеріаловъ могло создаться это рѣдкое устремленіе творчества. Цѣннымъ источникомъ свѣдѣній являются письма Врубеля къ сестрѣ, много дающія для характеристики какъ самого художника, такъ и тогдашняго времени.

Начатки мастерства Врубель получилъ отъ Академіи, въ которую поступилъ осенью 1880-го года, черезъ годъ по окончаніи университета. Это была еще старая дореформенная Академія. Руководители ея не обладали особою талантливостью, но духъ школы, ея рабочая дисциплина были строже и выше, чѣмъ въ Академіи теперешней. Въ старой Академіи, дѣйствительно, цѣнился тонкій рисунокъ, отъ учениковъ требовали грамотной и уравновѣшенной компановки. Работа и изобрѣтательность молодыхъ художниковъ подчинены были условнымъ требованіямъ, но это приносило скорѣе пользу, чѣмъ вредъ. Самъ Врубель въ одномъ изъ позднѣйшихъ писемъ говоритъ о громадной пользѣ «отвода для непастоящаго градуса

Благовѣщеніе. Акварель и масло.—1884 г.
(Собраніе В. С. Кульженко).

энергіи»—о большей производительности работы на заказанный, не на свой сюжетъ. Только высокомѣріе неучей могло вообразить, что лучшимъ условіемъ для развитія художественной индивидуальности будетъ отсутствіе всякихъ рамокъ и принудительныхъ задачъ; ученикъ, не пріучаясь къ сдержанности, къ дисциплинѣ, сразу впадаетъ въ геніальничанье и манерность. «Величайшія природныя дарованія», говоритъ Рейнольдсъ,—«не могутъ продовольствоваться однимъ своимъ запасомъ. Тотъ, кто предпримет рыться только въ своемъ умѣ, не заимствуя ничего отъ другихъ, вскорѣ доведенъ будетъ до одной скудости, до самаго худшаго изъ всѣхъ подражаній. Онъ принужденъ будетъ подражать самому себѣ и повторять то, что прежде уже неоднократно повторялъ».

Сошествіе Св. Духа.

Роспись на коробовомъ сводѣ хоръ Кирилловской церкви въ Кіевѣ.—1884 г.

Конечно, старая Академія была несовершенна, традиціи ея были затемнены, руководители не обладали высокимъ мастерствомъ. Но все же эта Академія имѣла то достоинство, что предлагала ученикамъ не моду, а настоящую, хоть и затемненную, художественную традицію. Вотъ слова Врубеля о своемъ профессорѣ П. П. Чистяковѣ: «онъ умѣлъ удивительно быстро развѣнчивать въ глазахъ каждаго неофита мечты гражданскаго служенія искусствомъ, и на мѣсто этого балласта умѣлъ зажечь любовь къ тайнамъ искусства самодовлѣющаго, искусства избранныхъ». Старая Академія давала художественную дисциплину. Результаты налицо: ни одинъ изъ питомцевъ новой Академіи не можетъ быть сравненъ съ тѣми крупными мастерами, которые вышли изъ старой. Конечно, они отбросили потомъ условности Академіи, но начатки мастерства они получили отъ нея. И самъ Врубель былъ усердным

и благодарнымъ ученикомъ, который съ признательностью вспоминалъ потомъ академическіе годы, но въ то же время рѣзко отдѣлялъ Академію—образовательное учрежденіе отъ омертвѣлой формы искусства, называемой академизмомъ.

Въ первые два года въ Академіи Врубель проявлялъ исключительныя способности, но не имѣлъ еще ясно сознаннаго пути. Въ нарисованныхъ тонкимъ контуромъ классическихъ композиціяхъ проявлялась элегантная виртуозность и строгость его рисунка. Врубель достигъ здѣсь такого мастерства, что, выносивъ въ себѣ задуманную многофигурную композицію, рисовалъ ее уже сразу, почти безъ поправокъ. Одна такая программа—«Орфей въ аду», имѣвшая болѣе ста фигуръ, была начата и окончена въ продолженіе одной ночи. Къ концу этого періода или, лучше сказать, къ началу уже третьяго академическаго года относятся два программныхъ рисунка высокихъ достоинствъ: удивительно изящный античный мотивъ въ стилѣ древней росписи на вазахъ и «Введеніе во храмъ», близко напоминающее библейскіе рисунки Иванова.

Третій годъ пребыванія въ Академіи былъ для Врубеля рѣшающимъ. Съ осени онъ поступилъ въ мастерскую И. Н. Чистякова. Въ этотъ третій годъ, въ зиму 1882—1883 г., Врубель охватилъ окружающія вліянія, занялъ свое мѣсто по отношенію къ Рѣпину и Чистякову, нашелъ себѣ товарищей въ лицѣ Сѣрова и двоюроднаго брата послѣдняго—фонъ Дервиза. Наконецъ, и самое главное, онъ сдѣлалъ свою первую углубленную работу, въ первый разъ послѣ долгаго, томительнаго труда открылъ и выразилъ всю тонкость и сложность своего взгляда на природу. Съ этихъ поръ онъ имѣетъ свой собственный путь въ искусствѣ. Врубель самъ разсказываетъ объ этомъ въ письмѣ къ сестрѣ, написанномъ въ мартѣ 1883 года.

«Ты представить себѣ не можешь, до чего я погруженъ всѣмъ своимъ существомъ въ искусство: просто никакая посторонняя искусству мысль или желаніе не укладываются, не прививаются. Это, разумѣется, безобразно, и я утѣшаю себя только тѣмъ, что всякое настоящее дѣло требуетъ на извѣстный срокъ такой беззавѣтности, фанатизма отъ человѣка. Я, по крайней мѣрѣ, чувствую, что только теперь начинаю дѣлать успѣхи, расширять и физическій, и эстетическій глазъ. Когда я началъ занятія у Чистякова, мнѣ страсть понравились основныя его положенія, потому что они были ничто иное, какъ формула моего живого отношенія къ природѣ, какое мнѣ вложено. Это очень недавній выводъ. Раньше же я думалъ, или лучше, разныя детали техники заставляли меня думать, что мой взглядъ въ основѣ расходится съ требованіемъ серьезной школы. Само собою, что «усвоеніе этихъ деталей помиритъ меня со школой», было выводомъ отсюда; и вотъ принялся за нихъ, какъ за сущность. Тутъ началась схематизація живой природы, которая такъ возмущаетъ реальное чувство, такъ гнететъ его, что не отдавая себѣ отчета

Сошествіе Св. Духа.

Деталь росписи Кирилловской церкви.—1884 г.

Сошествіе Св. Духа.

Деталь росписи Кирилловской церкви.—1884 г.

въ причинѣ или просто заблуждаясь въ ея отысканіи, чувствуешь себя страшно не по себѣ и въ вѣчной необходимости принуждать себя къ работѣ, что, какъ извѣстно, отнимаетъ на половину въ ея качествѣ. Очень было тяжело. Разумѣется, цѣль нѣкоторая достигалась — детали въ значительной степени усвоились. Но достиженіе этой цѣли никогда не выкупило бы огромности потери: наивнаго индивидуальнаго взгляда, въ которомъ вся сила и источникъ наслажденія художника. Такъ, къ сожалѣнію, получается иногда; тогда говорятъ: школа забила талантъ. Но я нашелъ заросшую тропинку обратно къ себѣ. Точно мы встрѣтились со старымъ пріятелемъ, разойдясь на нѣкоторое время по околицамъ; и точно, научась опытомъ, умѣю его лучше цѣнить. Встрѣча эта случилась слѣдующимъ образомъ.

«Лѣтомъ я видѣлся съ Рѣпинымъ. «Начинайте вы какую нибудь работу помимо Академіи и добивайтесь, чтобы она самому вамъ понравилась». Я внялъ и рѣшилъ соединить эту работу съ заработкомъ, т. е. дѣлать ее для Кёнига и выставить ее вдобавокъ на конкурсъ,—на премію за жанръ при Обществѣ Поощренія Художествъ. Дѣлалъ для этого всевозможныя приготовленія: нанялъ мастерскую, кое чѣмъ обзавелся. Явился и сюжетъ, и эскизъ сдѣлалъ, но все твержу себѣ: «начну писать картину» и звучитъ это такъ холодно, безобразно, нестрастно, и еще

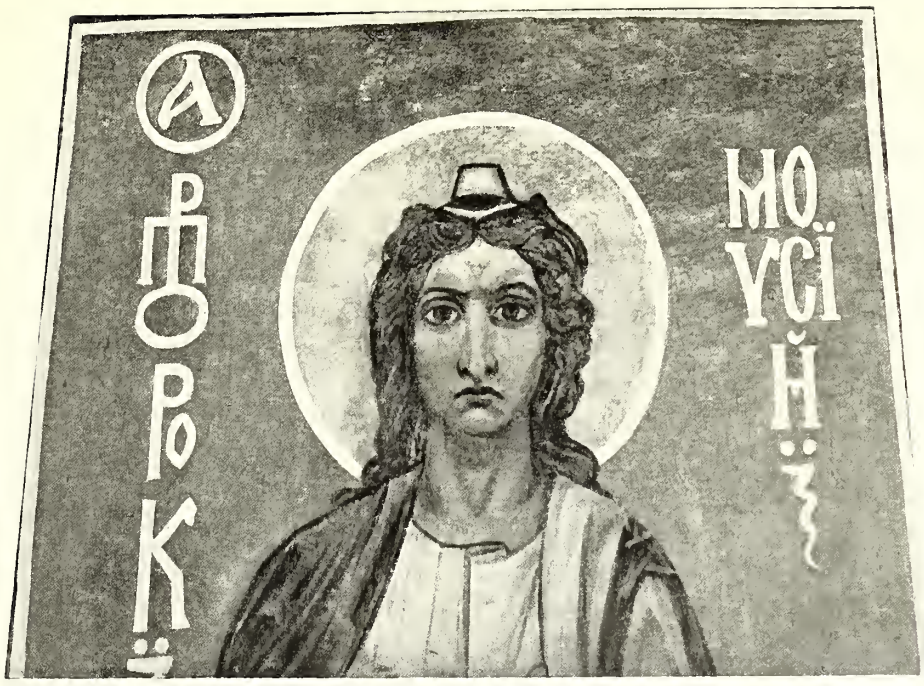
Сошествіе Св. Духа.

Деталь росписи Кирилловской церкви.—1884 г.

Одинъ изъ двухъ ангеловъ съ лабарами
въ крестильнѣ на хорахъ Кирилловской церкви.—1884 г.

послѣ устройства всего, что нужно, чтобы возбудить въ художникѣ желаніе работать, т. е. мастерская, натура и проч.; и представь, до какого отчаянія и омерзенія я доходилъ, когда до того отдалился отъ себя, что рѣшилъ писать картину безъ натуры! А между тѣмъ, ключъ живого отношенія билъ тутъ недалеко, скрытый перешептывающимся быльемъ и кивающими цвѣтиками.

«Узнавъ, что я нанимаю мастерскую, двое пріятелей — Сѣровъ и Дервизъ — пристали присоединиться къ нимъ писать натурщицу въ обстановкѣ Renaissance (понатасканной отъ Дервиза, племянника знаменитаго богача) акварелью. Моя мастерская, а ихъ—натура. Я принялъ предложеніе. И вотъ, въ промежуткахъ составленія эскиза картины и массы соображеній (не забудь еще аккуратное посѣщеніе Академіи и постоянную рисовку съ анатоміи, и ты получишь цифры: съ 8-ми утра до 8-ми вечера, а три раза въ недѣлю до 10, 11 и даже 12 часовъ, съ часовымъ промежуткомъ только для обѣда) занимались мы акварелью (листы и листы про наши совмѣстныя занятія, дѣлежъ наблюденіями... но я просто разучился писать). Подталкиваемый дѣйствительно удачно, прелестно скомпанованнымъ мотивомъ модели, не стѣсненный во времени и не прерываемый замѣчаніями: «зачѣмъ у васъ здѣсь такъ растрепанъ рисунокъ», когда въ другомъ уголкѣ только что началъ съ любовью



Пророкъ Моисей.

Живопись на хорахъ подъ Сошествіемъ Св. Духа въ Кирилловской церкви.—1884 г.

утонать въ созерцаніи тонкости, разнообразія и гармоніи; задѣтый соревнованіемъ съ достойными соперниками (мы трое—единственные, понимающіе серьезную акварель въ Академіи),—я прильнулъ, если можно такъ выразиться, къ работѣ; передѣлывалъ по десяти разъ одно и то же мѣсто, и вотъ, съ недѣлю тому назадъ, вышелъ первый живой кусокъ, который меня привелъ въ восторгъ; разсматриваю его фокусъ, и оказывается,—просто полная передача самыхъ подробныхъ впечатлѣній натуры; а детали, о которыхъ я говорилъ, облегчаютъ только поиски средствъ передачи. Я считаю, что переживаю моментъ сильнаго шага впередъ. Теперь и картина представляется мнѣ рядомъ интересныхъ, ясно поставленныхъ и разрѣшенныхъ задачъ. И видишь, какъ я радъ; я такъ увѣренъ, что мой тонъ глупъ, какъ бахвальство!.. Акварель, если будетъ такъ итти, какъ идетъ, будетъ, дѣйствительно, въ родѣ дорогой работы Фортуни»...

Со времени созданія «Натурщицы въ обстановкѣ ренессанса» Врубель имѣетъ свой собственный путь, онъ кладетъ основы, изъ которыхъ органически вырастетъ его творчество, онъ обособляется отъ окружающаго искусства. Русское искусство того времени,—имѣвшее мало общаго съ застывшей Академіей, хотя и вышедшее

изъ ея мастерскихъ,—переживало, послѣ рѣзкой тенденціозности шестидесятниковъ, время интеллигентскаго національнизма. Говорили, что русское искусство впереди европейскаго, въ картинѣ цѣнили широкую идейность и фельетонную живость выраженія; даже въ техникѣ нравилась та же интеллигентская безхарактерность. Крупный талантъ Рѣпина нѣсколько обмякъ въ этой доморощенной атмосферѣ; отсутствіе остраго художественнаго напряженія придало какую то мягкотѣлость его вещамъ, увлеченіе интеллигентской идейностью придало его картинамъ обличительный оттѣнокъ, и Рѣпинъ вылилъ свою большую силу лишь въ рядъ живыхъ этюдовъ, да въ двѣ-три картины, съ дѣйствительно жизненной экспрессіей. Нѣсколько позже выдвинулся В. Васнецовъ и далъ въ своемъ сказочномъ стилѣ типичное выраженіе національнистическому вкусу времени. Въ сторонѣ стояли Ге и Суриковъ, мастера съ высокимъ стилемъ, съ истинной страстью и выпуклостью художественнаго выполненія; ихъ вещи поражали экспрессіей, но пугали своей угловатой характерностью и считались несовершенными по техникѣ. Но оба эти мастера были одиноки; господствующій вкусъ выражался въ Рѣпинѣ и Васнецовѣ.

Во время этого размягченія русскаго искусства начинаетъ Врубель свое развитіе и начинаетъ какъ разъ съ противоположнаго основанія, въ противоположномъ духѣ. Личное знакомство съ Рѣпинымъ оказало, правда, вліяніе на Врубеля, одушевило, толкнуло его къ самостоятельности. «Сильное онъ оказываетъ на меня вліяніе», пишетъ въ январѣ 1883 года Врубель сестрѣ,—«такъ ясны и просты его взгляды на задачу художника и на способы подготовки къ ней,—такъ искренни, такъ мало похожи на чесанье языка (чѣмъ вообще мы такъ много занимаемся и что такъ портитъ насъ и нашу жизнь), такъ, наконецъ, строго и блестяще отражаются въ его жизни». По совѣту Рѣпина началъ Врубель, какъ мы видѣли изъ письма, и самостоятельную работу. Но скоро произошло и должно было произойти расхожденіе. Какъ только Врубель ощутилъ всю остроту изученія натуры, какъ только вникнулъ онъ въ тончайшія, драгоцѣнныя, едва уловимыя черты природы,—его уже не могли удовлетворять картины Рѣпина. Объ этомъ говоритъ второе изъ трехъ важныхъ академическихъ писемъ, писаное къ сестрѣ въ апрѣлѣ все той же весны 1883 года.

«Я до того былъ занятъ работою, что чуть не вошелъ въ Академію въ пословицу. Если не работалъ, то думалъ объ работѣ. Вообще послѣдній годъ, могу похвастать, былъ для меня особенно плодотворенъ; интересъ и умѣніе въ непрерывности работы настолько выросли, что заставили меня окончательно забыть все постороннее: ничего не зарабатывая, жилъ «какъ птица даромъ Божьей пищи», не смущало меня являться въ обществѣ въ засаленномъ пиджачкѣ, не огорчала по цѣлымъ мѣсяцамъ тянувшаяся сухотка кармана, потерялъ всякій аппетитъ къ пирушкамъ и вообще совсѣмъ бросилъ пить; въ театръ пользовался изъ десяти приглашеній однимъ.

Надгробный плачъ.

Живопись въ аркосоліи паперти Кирилловской церкви.—1884 г.

Видишь сколько подвиговъ». Врубель говоритъ далѣе, что теперь классы кончились, затѣмъ его мысль переходитъ къ Рѣпину: «Рѣпинъ какъ то самъ къ намъ, чистяковцамъ, охладѣлъ, да и мы хотя и очень расположены къ нему, но чувствуемъ, что отшатнулись: ни откровенности, ни любовности отношеній уже быть не можетъ. Случилось это такъ. Открылась передвижная выставка. Разумѣется, Рѣпинъ долженъ былъ быть заинтересованъ нашимъ отношеніемъ къ его «Крестному ходу въ Курской губерніи», самому капитальному по талантливости и размѣрамъ произведенію на выставкѣ. Пошли мы на выставку цѣлой компаніей, но занятые съ утра до вечера изученіемъ натуры, какъ формы, жадно вглядывающіеся въ ея безконечные изгибы и всетаки зачастую сидящіе съ

Св. Аѳанасій.

Образъ въ Кирилловской церкви въ Кіевѣ.—1885 г.

тоскливо опущенной рукой передъ своимъ холстомъ, на которомъ все-таки видишь еще лоскутокъ, а тамъ—цѣлый міръ безконечно гармонирующихся чудныхъ деталей, и дорожащіе этими минутами, какъ отправленіемъ связывающаго насъ культа глубокой натуры,—мы, войдя на выставку, не могли вырвать всего этого изъ сердецъ, а между тѣмъ передъ нами проходили вереницы холстовъ, которые смѣялись надъ нашей любовью, муками, трудомъ: форма, главнѣйшее содержаніе пластики,—въ загонѣ; нѣсколько смѣлыхъ, талантливыхъ чертъ, и далѣе художникъ не велъ любовныхъ бесѣдъ съ натурой, весь занятый мыслью поглубже запечатлѣть свою тенденцію въ зрителѣ. «Публика чужда спеціальныхъ тонкостей, но она въ правѣ требовать отъ насъ впечатлѣнія; и мы съ тонкостями походили бы на предлагающихъ голодному изящное гастрономическое блюдо, и мы даемъ ему каши: хотя и грубо приготовленныя, но вещи, затрогивающія интересы дня», почти такъ разсуждаютъ передвижники. Безконечно правы они, что художники безъ признанія ихъ публикой не имѣютъ права на существованіе. Но, признанный, онъ не становится рабомъ: онъ имѣетъ свое спеціальное, самостоятельное дѣло, въ которомъ онъ лучшій судья, которое онъ долженъ

уважать, а не унижать его значенія до орудія публицистики. Это значитъ надувать публику; пользуясь ея невѣжествомъ, красть у нея то наслажденіе, которое отличаетъ душевное состояніе передъ произведеніемъ искусства отъ состоянія передъ развернутымъ печатнымъ листомъ. Наконецъ, это можетъ повести даже къ совершенному атрофированію потребности въ такого рода наслажденіи; вѣдь это лучшую частицу жизни у человѣка украсть! Вотъ что приблизительно вызываетъ картина Рѣпина.

«Случилось такъ, что въ тотъ же день вечеромъ я былъ у Рѣпина на акварельномъ сеансѣ. За чаемъ шла бесѣда о впечатлѣніяхъ выставки, и мнѣ, разумѣется, оставалось пройти молчаніемъ свои—передъ его картиной. Это онъ понялъ и былъ чрезвычайно сухъ и даже въ нѣкоторыя минуты желченъ. Разумѣется, это не было оскорбленное самолюбіе, но негодованіе на отсталость и школьность нашихъ эстетическихъ взглядовъ. Я все собирался какъ нибудь вступить съ нимъ въ открытое взаимно-объясненіе взглядовъ на искусство, но тутъ подошли усиленныя занятія, такъ дѣло и кончилось тѣмъ, что мы съ тѣхъ поръ не видѣлись...»

Такимъ образомъ, Врубель разошелся съ господствующимъ теченіемъ: вмѣсто театральной приблизительности, онъ проявлялъ неимовѣрное, *каштовское* напряженіе въ

Богоматерь съ Младенцемъ.
Образъ въ Кирилловской церкви въ Кіевѣ.—1885 г.

Голова Богоматери.
Карандашный этюдъ для образа Кирилловской церкви.
(Собраніе Е. А. Праховой).

изученіи природы. Эта углубленная дисциплина придала печать высокаго европеизма его техникѣ. Врубель и Сѣровъ были европейцами среди русскаго искусства, они «единственные понимающіе серьезную акварель въ Академіи». Акварель въ чистомъ своемъ видѣ требуетъ неустаннаго вниманія, неутомимой и вѣрной работы глаза, сопровождаемой мѣткими ударами кисти,—трудъ, невозможный безъ большого техническаго навыка; понятно ихъ пристрастіе къ акварели. Изъ всѣхъ современныхъ художниковъ Врубель особенно увлекался въ то время Фортуни. Объ этомъ увлеченіи онъ сохранилъ благодарную память на всю жизнь, говоря, что «у Фортуни въ его акварелях удивительное пониманіе красоты деталей природы». Какъ это ни странно, но даже при существованіи налицо факта вліянія

Богоматерь съ Младенцемъ.

Картонъ для образа Кирилловской церкви. Карандашъ.—1884 г.
(Собраніе кн. С. А. Щербатова).

Христосъ.

Образъ въ Кирилловской церкви въ Кіевѣ.—1885 г.

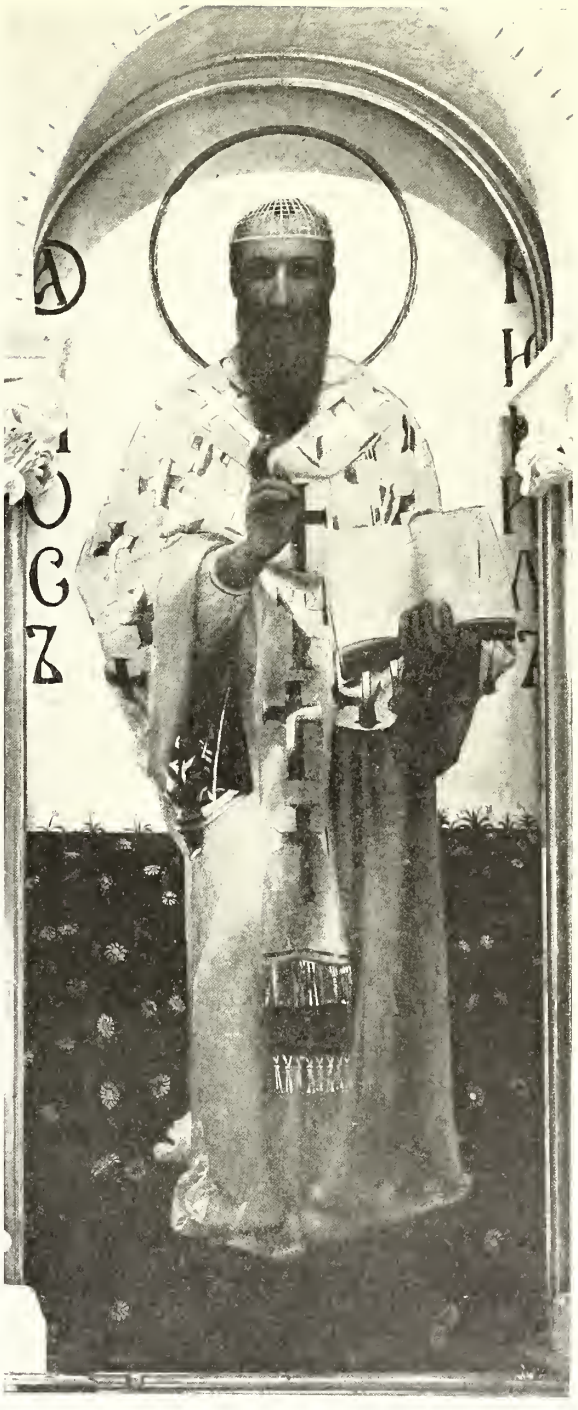
Фортуни, онъ кажется мало вѣроятнымъ. Въ «Портретѣ г-жи Кнорре», «Натурщицѣ», «Античномъ мотивѣ» и другихъ работахъ этого порядка скорѣе замѣтно нѣчто близкое къ Жерому. Та же выпуклость, полнота чувства формы, подчеркнутость и стремленіе къ крупному размѣру — чисто жеромовскія черты, тогда какъ у Фортуни изящная и ловкая миніатюра, въ характерѣ летучемъ, иллюстративномъ.

Такъ обособилась маленькая группа художниковъ, начинавшихъ новое теченіе въ русскомъ искусствѣ. Но скоро должны были разойтись художественные пути Врубеля и Сѣрова. Ихъ глубокіе органическіе вкусы были несхожи, даже противоположны. Сѣровъ сдѣлался образцомъ умнаго и тонкаго современнаго мастера, пытливо всматривающагося въ явленія жизни. Врубель наслѣдовалъ великую традицію древняго праздничнаго искусства. Неимовѣрное чувство тончайшихъ чертъ природы всегда будетъ основой Врубеля; оно глубоко слито съ его монументальнымъ стилемъ. Удивительно, какъ рано Врубель почувствовалъ — и почувствовалъ какъ никто—смыслъ великаго искуства возрожденія. Во второй части уже отчасти приведеннаго письма къ сестрѣ, Врубель говоритъ о Рафаэлѣ; это слѣдующія драгоцѣнныя строки:

«Въ Академіи праздновалось 400-лѣтіе со дня рожденія Рафаэля. Лично для нашего кружка эти празднества имѣли то значеніе, что мы всмотрѣлись

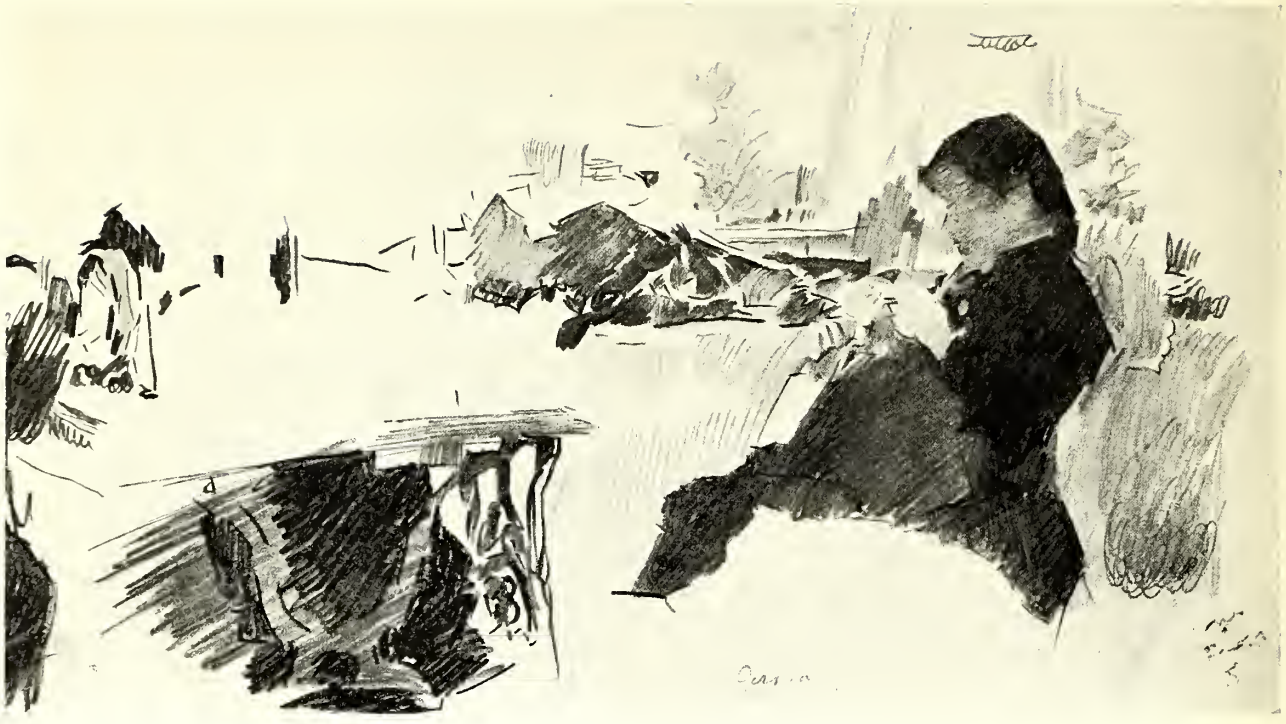
въ Рафаэля еще разъ со вниманіемъ и, благодаря воспроизведенію его картинъ фотографіей, могли сдѣлать самостоятельный о немъ выводъ... Онъ глубоко реаленъ, святость навязана ему позднѣйшимъ сентиментализмомъ. Католическое духовенство и не нуждалось въ этой святости, потому что были глубоко-эстетики, глубоко-философы и слишкомъ классики, чтобы быть фанатико-сентиментальными. Реализмъ родитъ глубину и всесторонность. Оттого столько общности, туманности и шаткости въ сужденіяхъ о Рафаэлѣ и въ то же время всеобщее поклоненіе его авторитету. Всякое направленіе находило подтвержденіе своей доктринѣ въ какой нибудь сторонѣ его произведеній. Критика по отношенію къ Рафаэлю находилась до сихъ поръ въ томъ же положеніи, какъ по отношенію къ Шекспиру до Sturm und Drang-Period'a въ Германіи.

«У насъ въ Академіи живутъ все еще традиціи ложноклассическаго взгляда на Рафаэля... Разные Ingre'ы, Delacroix, David'ы, Бруни, Басины, безчисленные граверы—все дѣти конца прошлаго и начала нынѣшняго вѣка, давали намъ искаженнаго Рафаэля. Всѣ копіи — передѣлки Гамлета Вольтеромъ. Я задыхаюсь отъ радости передъ такимъ открытіемъ, потому что оно населяетъ мое прежнее какое то форменное, деревянное благоговѣніе передъ Санціо живой и осмысленной любовью... Взять, напримѣръ, его фигуру старика, несо-



Св. Кириллъ.

Образъ въ Кирилловской церкви въ Кіевѣ. 1885 г.



Карандашный рисунокъ изъ альбома 1884 г.
(Собств. В. Д. Замирайло).

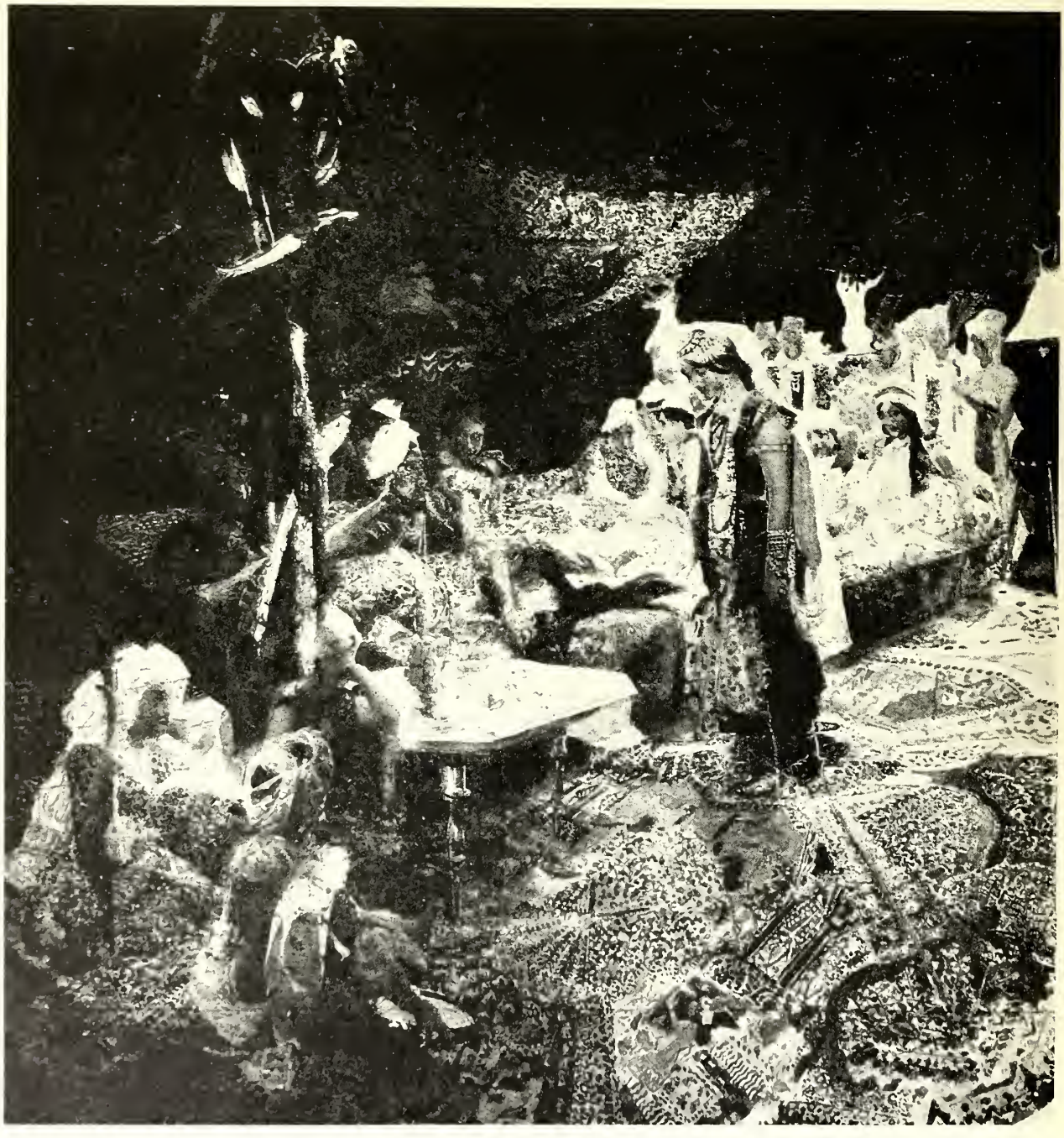
маго сыномъ, на фрескѣ «Пожаръ въ Борго», сколько простоты и силы жизненной правды! Точно рядомъ учился у природы съ современнымъ натуралистомъ Фортуни! Только и превзошелъ его тѣмъ, что умѣлъ этой формой пользоваться для чудныхъ, дышащихъ движеніемъ композицій, а послѣдній остался на изученіи. Но вѣдь и требованія усилились. Живопись въ тѣсномъ смыслѣ при Рафаэлѣ была послушнымъ младенцемъ, прелестнымъ, но все же младенцемъ; теперь она самостоятельный мужъ, отстаивающій энергично самостоятельность своихъ правъ. А всетаки какъ утѣшительна эта солидарность. Сколько въ ней задатковъ для величавости будущаго зданія искусства! Прибавлю еще, что утвержденіе взгляда на Рафаэля даетъ критеріумъ для ряда другихъ оцѣнокъ: напримѣръ, Корнеліусъ выше Каульбаха и неизмѣримо выше Пилоти и т. д.».

Такимъ образомъ, въ одну весну раскрылся взглядъ великаго художника. Врубель понялъ скрытую связь жизненной правды съ высокимъ строемъ, почувствовалъ какъ объединяются живыя детали въ гармоническомъ цѣломъ. Съ этихъ поръ Врубель уже самостоятельный мастеръ. Такимъ рисуетъ его третье важное письмо академи-

Семья Я. В. Тарновскаго за карточнымъ столомъ.—1887 г.
(Собств. А. В. Налибина).

ческаго времени. Оно написано къ родителямъ, лѣтомъ изъ Петергофа, и содержитъ рядъ мыслей о художественномъ творчествѣ и рядъ свѣдѣній о лѣтнихъ работахъ Врубеля.

«Вы горюете и сердитесь, что я глазъ не кажу. Мнѣ самому не менѣе горько. Опротивѣло мнѣ до невѣроятности заниматъ мелочи и это презрѣнное обстоятельство удерживаетъ меня; а какъ я не могу точно опредѣлить момента, когда пре-



Восточная сказка. Акварель.—1886 г.
(Собр. В. П. и Б. П. Хапенко).

Портретъ въ старинномъ костюмѣ.

Неоконченная акварель, написанная на задней сторонѣ предыдущей картины.—1886 г.

возмогу себя, то и довольствуюсь письмомъ, чтобы подѣлиться съ вами моими интересами и мечтами. Отсутствіе и душевнаго и суетнаго въ значительной мѣрѣ замѣняетъ мнѣ моя работа, которая лѣтомъ тѣмъ труднѣе, а потому и интереснѣе, что нѣтъ ни академическаго распорядка, ни художественнаго общенія, которое зимой администрируетъ и критикуетъ работы, а ты себѣ въ душевномъ спокойствіи работай, нѣтъ—лѣтомъ ты работай, да и думай самъ (прошлое лѣто неуспѣхъ работы моей именно и произошелъ оттого, что я забылъ совершенно думать, что и отразилось и на выборѣ и на всей массѣ мелочей обстановки работы, которыя направляютъ непосредственное чувство и механическую работу, давая имъ жизнь, кажущуюся непосвященнымъ истекающей изъ вдохновенія. Вдохновеніе—порывъ страстный неопредѣленныхъ желаній,—есть душевное состояніе, доступное всѣмъ, особенно въ молодые годы; у артиста оно, правда, нѣсколько спеціализируется, направляясь на желаніе что нибудь возсоздать, но всетаки остается только формой, выполнять которую приходится не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника. Паръ двигаетъ локомотивъ, но не будь строго разсчитаннаго сложнаго механизма, не доставай даже въ немъ какого нибудь дрянного винтика, и паръ разлетѣлся, растаялъ въ воздухѣ и нѣтъ огромной силы, какъ не бывало. Такъ вотъ работа и думы берутъ у меня почти весь день. На музыку даже не хожу. Только за ѣдой да часовъ съ 9-ти вечера дѣлаюсь годнымъ для общежитія человѣкомъ. Сильно мою энергію поддерживаютъ тщеславныя и корыстныя мечты, какъ я на будущей акварельной выставкѣ выступлю съ четырьмя серьезными акварелями, какъ на нихъ обратятъ вниманіе, какъ пріобрѣтутъ за порядочную сумму презрѣннаго. Выбралъ я именно акварель, помимо массы спеціальныхъ соображеній, еще и потому, что зимой въ ней упражняться некогда, а недаромъ же Чистяковъ упорствуетъ въ прозвищѣ Фортуни, да и Рѣпинъ превозноситъ мой акварельный пріемъ. Рисую я: 1) Задумавшуюся Асю: сидитъ у стола, одну руку положивъ на закрытую книгу, а другою подпирая голову; на столѣ серебряный двусвѣчникъ рококо, гипсовая статуэтка Геркулеса, букетъ цвѣтовъ и только что сброшенная шляпа, отдѣланная синимъ бархатомъ; сзади бѣлая стѣна въ полутѣни и спинка дивана съ бѣлымъ крашенымъ деревомъ и блѣдно голубоватой атласной обивкой съ цвѣтами à la Louis XV. Это этюдъ для тонкихъ нюансовъ: серебро, гипсъ, известка, окраска и обивка мебели, платье голубое—нѣжная и тонкая гамма; затѣмъ тѣло теплымъ и глубокимъ аккордомъ переводитъ къ нестротѣ цвѣтовъ и все покрывается рѣзкой массой синяго бархата шляпы. Размѣръ въ $1^1/_2$ раза болѣе carte portrait. 2) Вяжущая M-me Кнорре. На темномъ фонѣ голова въ сѣренькомъ чепцѣ съ кружевными бѣлыми бридами, плечи въ сѣрой мантильѣ, завязанной лиловымъ бантомъ, атласнымъ; пара темныхъ костлявыхъ рукъ съ бѣлыми спицами и кусочкомъ розоваго вязанья; съ

Дѣвочка на фонѣ персидскаго ковра.—1886 г. (Собр. И. Н. Терещенко).

Набросокъ портрета.—1886 г.
(Собств. Г. Трифановскаго).

лѣвой стороны—уголокъ столика, покрытаго бѣлой, вышитой розанами скатертью съ футляромъ для клубка, очковъ и серебряной табакеркой. Размѣръ головы немного болѣе Асиной. 3) M-r James—ветхій старичекъ съ бородкой à l'impériale, нафабренными усами, bien élégant, avec un noeud de cravate gros-bleu—комичная фигура, размѣръ carte-portrait. 4) Еще въ эскизѣ. По вечерамъ вмѣсто музыки хожу, приглядываюсь къ весьма живописному быту здѣшнихъ рыбаковъ. Приглянулся мнѣ между ними одинъ старичокъ: темное, какъ мѣдный пятакъ лицо съ выцвѣтшими, грязными, сѣдыми волосами и въ войлокъ всклокоченной бородой; закоптѣлая засмоленная фуфайка, бѣлая съ коричневыми полосами, странно кутаетъ его старенькій съ выдавшимися лопатками станъ, на ногахъ чудовищные сапоги; лодка его сухая внутри и сверху напоминаетъ оттѣнками выцвѣтрившуюся кость; съ киля—мокрая, темная, бархатисто зеленая, неуклюже выгнутая—точь въ точь спина какой

Надгробный плачъ. **Акварельный эскизъ для предполагавшейся росписи Владимірскаго собора въ Кіевѣ.—1887 г. (Кіевскій Художественно-Промышленный Музей).**

нибудь морской рыбы. Прелестная лодка съ заплатами изъ свѣжаго дерева, съ шелковистымъ блескомъ на солнцѣ, напоминающаго поверхность Кучкуровскихъ соломинокъ. Прибавьте къ ней сизовато голубые переливы вечерней зыби, перерѣзанной прихотливыми изгибами глубокаго, рыже зеленаго силуэта отраженія и вотъ картинка, которую я намѣренъ написать Кёнигу, которую уже набросалъ на память. Старикъ мнѣ обѣщалъ сидѣть за двугривенный въ часъ. Сидѣть онъ будетъ на полу лодки, привязанной къ берегу, съ ногами, спущенными за бортъ и изобразитъ отдохновеніе. Больше всѣхъ сработана Кнорре: почти кончено лицо и чепецъ и начата одна рука. У Жама сдѣлана голова, шляпа и плечи, у Аси начата рука и сдѣлана часть серебрянаго подсвѣчника. До свиданія»...

Надгробный плачъ. Второй варіантъ.—1887 г.
(Кіевскій Художественно-Промышленный Музей).

Исключительные размѣры дарованія Врубеля и его огромная трудоспособность были предметомъ всеобщаго вниманія въ Академіи. Всѣ академическіе товарищи Врубеля въ одинъ голосъ говорятъ о необыкновенномъ впечатлѣніи, которое онъ производилъ на окружающихъ: его пламенная любовь къ искусству, его безпрерывно совершенствующійся огромный даръ, его прекрасная внѣшность и чарующія манеры въ обращеніи—все располагало въ его пользу. Въ силу какихъ же недоразумѣній произошло то, что вмѣсто всеобщаго удивленія и признанія, великій художникъ въ расцвѣтѣ всѣхъ своихъ способностей сдѣлался мишенью для грубыхъ глумленій со стороны той самой корпораціи, которой онъ могъ осмыслить существованіе? Какъ могло случиться, что безпрерывно совершенствующемуся и совершенному

Надгробный плачъ. Третій варіантъ. — 1887 г. (Кіевскій Художественно-Промышленный Музей).

Сошествіе Св. Духа. Проектъ росписи Владимірскаго собора.—1887 г. (Кіевскій Художественно-Промышленный Музей).

мастеру была наклеена безсмысленная кличка декадента? Все это настолько уродливо даже для насъ, что не поддается никакому разумному объясненію.

Зима 1883—1884 г. заключала пребываніе Врубеля въ Академіи. Отъ академическаго времени остались, кромѣ упомянутыхъ двухъ программъ и «Натурщицы», еще рядъ рисунковъ и акварелей, тонкіе акварельные автопортреты, портретъ г-жи Кнорре и т. д. Къ концу 1883 г. относится акварель «Пирующіе римляне», находящаяся теперь въ залахъ Академіи Художествъ. Неожиданное приглашеніе прервало пребываніе Врубеля въ Академіи. Въ Кіевѣ реставрировалась древняя Кирилловская церковь, надо было написать и нѣсколько новыхъ композицій и наблюдать за реставраціей древнихъ фресокъ. Профессоръ Праховъ пріѣхалъ въ Петербургъ, чтобы найти въ Академіи художника, способнаго руководить работами. Въ Академіи ему указали на Врубеля, и Врубель, представивъ эскизъ, получилъ приглашеніе завѣдывать росписью. Ему открылся прямой путь къ великому, монументальному искусству.

М. А. Врубель

Кіевскій художественно-промышленный музей.

Надгробный плачъ

Эскизъ для росписи Владимірскаго собора въ Кіевѣ.

(1887 г.)

IV.

КІЕВЪ.

Я былъ въ Кирилловскомъ монастырѣ, за четыре версты отъ города.

...Взоры и сердце съ нѣкоторымъ нѣжнымъ и горестнымъ чувствомъ покоились на зеленыхъ тѣняхъ деревъ, окружающихъ монастырь, на мшистыхъ гробныхъ камняхъ на лонѣ тишины и уныпія, которыя обитаютъ въ кельяхъ и въ стѣнахъ монастырскихъ. Сердце мое трогалось болѣе и болѣе. Это былъ часъ вечера.

«Путешествіе въ полуденную Россію въ 1799 году».

Подрядъ на художественныя работы въ Кирилловской церкви былъ сданъ Н. И. Мурашко—завѣдующему единственной въ то время въ Кіевѣ рисовальной школой. Почти всѣ подручные мастера, исполнявшіе второстепенныя работы по реставраціи, были юные ученики школы. Съ Мурашко надо было входить въ соглашеніе относительно размѣровъ вознагражденія. Поэтому Врубель сейчасъ же по пріѣздѣ въ Кіевъ явился къ нему для переговоровъ объ условіяхъ. Вотъ какъ Н. И. рисуетъ это появленіе въ своихъ воспоминаніяхъ: «Молодой или, вѣрнѣе сказать, моложавый человѣкъ, съ свѣтлымъ пушкомъ на мѣстѣ усовъ и бороды, средняго здоровья, даже немножко безцвѣтный лицомъ. Одѣтый небогато, съ темносѣрымъ маленькимъ брилькомъ (шляпой) на головѣ, Михаилъ Александровичъ не произвелъ внушительнаго впечатлѣнія, но его прекрасная петербургская рѣчь, его интеллигентность и умъ скоро заставляли обратить на него вниманіе. При моей попыткѣ съ нимъ поторговаться насчетъ платы—онъ, дескать, такой молодой еще и я его не знаю, чтобы сразу платить ему столько же, сколько я платилъ его предшественнику—онъ возразилъ: «я не такъ уже молодъ, я отбылъ уже воинскую повинность, потомъ могу сказать, что я недурно рисую и у меня талантъ композиціи». Такая прямота мнѣ показалась чуть-чуть забавною, но его серьезный видъ при этомъ

Воскресеніе. Эскизъ для росписи Владимірскаго собора.—1887 г.
(Кіевскій Художественно-Промышленный Музей).

заставилъ меня задуматься и принять безъ дальнѣйшаго спора его предложеніе, тѣмъ болѣе, что мы контракта съ нимъ не заключали».

Для Врубеля началась весна его самостоятельной художественной дѣятельности. Объ этомъ времени онъ сохранилъ навсегда воспомнинаніе какъ о лучшей порѣ своей жизни.

«Кіевъ своимъ положеніемъ есть мѣсто совершенно живописное. Отъ прежняго его великолѣпія остались одиѣ богатыя церкви. Четыре части города, находящіяся на горѣ и по долинѣ, весьма обширны, но очень худо застроены». Такъ охарактеризовала Екатерина II, во время своего путешествія въ Крымъ, «мать городовъ русскихъ». При появленіи Врубеля Кіевъ былъ почти въ томъ же видѣ, какимъ его нашла Екатерина II въ 1787 г., т. е. тихій, широко разбросанный, не особенно многолюдный провинціальный городъ. Повсюду были роскошные сады и среди нихъ въ пышной зелени утопали дома-особняки. Церкви въ то время еще сохра-

Ангелъ съ кадиломъ и со свѣчей.
Эскизъ для росписи Владимірскаго собора. 1887 г. (Кіевскій Художественно-Промышленный Музей).

няли почти свой первоначальный видъ. Романтическая атмосфера древне населенной мѣстности, съ древними памятниками искусства не могла не подѣйствовать сильнѣйшимъ образомъ на живое воображеніе художника. Врубель со всей страстью окунулся въ византійскій стиль, образцы котораго онъ нашелъ въ Софійскомъ соборѣ, Михайловскомъ монастырѣ и Кирилловской церкви. Въ этой послѣдней, рядомъ съ памятниками XII вѣка, ему суждено было оставить свои произведенія, равныя старымъ по духу пониманія стиля, но безконечно превосходящія ихъ задушевной прелестью чувства интимности и глубочайшимъ проникновеніемъ въ тайны художественныхъ формъ. Древнія мозаики и фрески кіевскихъ церквей не имѣютъ первостепеннаго значенія, но въ ихъ стилѣ кроется настоящій художественный смыслъ великой школы. Смыслъ этотъ тотчасъ же былъ разгаданъ Врубелемъ съ удивительной ясностью и свободой.

Много лѣтъ спустя Врубель сказалъ мнѣ однажды: «Главный

Христосъ въ Гевсиманскомъ саду.—1888 г.
(Собств. архит. Кузнецова въ Москвѣ).

недостатокъ современнаго художника, возрождающаго византійскій стиль, заключается въ томъ, что складки одеждъ, въ которыхъ византійцы проявляютъ столько остроумія, онъ замѣняетъ простыней. Византійской живописи чуждо понятіе рельефа. Вся суть въ томъ, чтобы при помощи орнаментальнаго расположенія формъ усилить плоскость стѣны».

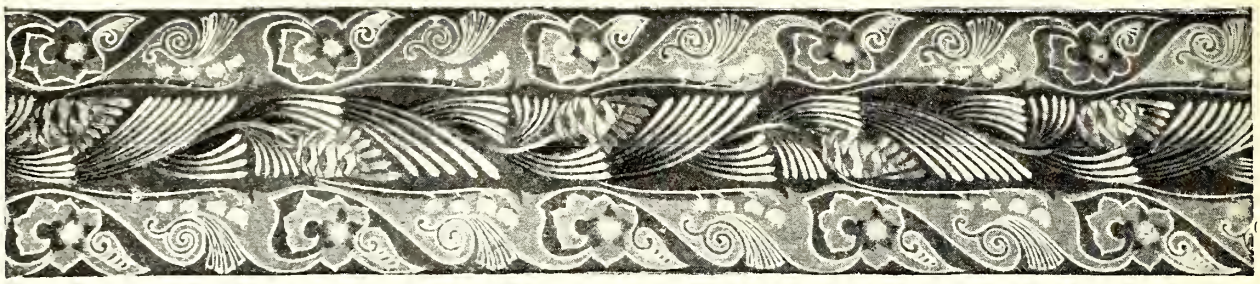
Въ этой мысли Врубеля заключается практическое разрѣшеніе основного смысла византійскаго искусства. Уясненіе основного закона даетъ ему смѣлость съ самаго начала подойти къ византійскимъ образцамъ, какъ равный къ равнымъ. Какъ удивителенъ по своей стремительности этотъ переходъ отъ академической, хотя и усиленной, но все же подчиненной работы къ широкому и свободному разрѣшенію совершенно новыхъ задачъ!

Тѣмъ болѣе удивительно, что среди окружающихъ его не только художниковъ, но даже спеціалистовъ - изслѣдователей византійскаго искусства нѣтъ никого, кто бы могъ въ этомъ отношеніи быть хоть сколько нибудь ему полезенъ. Врубель обязанъ всецѣло необыкновенной остротѣ своего художественнаго наблюденія.

Здѣсь необходимо отмѣтить одно удивительное явленіе. Нерѣдко глубокіе знатоки, влюбленные въ византійское искусство, имѣютъ чрезвычайно смутное представленіе о томъ, что составляетъ его сущность. Какъ только приходится въ художественной практикѣ примѣнять свои знанія, спеціалистъ, несмотря на огромную эрудицію, остается слѣпъ къ тому, что вложено неизмѣнно прекраснаго въ византійскомъ искусствѣ, и подъ видомъ стиля санкціонируетъ вещи рѣшительно ненмѣющія съ нимъ ничего общаго. Оттого всѣ наши реставраторскіе замыслы оканчивались всегда больше чѣмъ неудачно. Солнцевъ,

напримѣръ, прекрасно зналъ русскія и византійскія древности, но то, что онъ возсоздалъ самостоятельно въ Кіево-Софійскомъ соборѣ ниже всякой критики и лишено какой бы то ни было художественной цѣнности. То же самое можно сказать и относительно другихъ нашихъ реставраторскихъ предпріятій. Ученый спеціалистъ вполнѣ законно и безошибочно пользуется своей эрудиціей до тѣхъ поръ, пока дѣло касается классификаціи и опредѣленія подлинно древнихъ предметовъ. Но какъ только вопросъ коснется возсозданія иллюзіи искусства прошлаго, увѣренность его исчезаетъ. Его дѣятельность выражается тогда въ внимательномъ наблюденіи, чтобы не было отступленія отъ той или иной археологической детали, а въ главномъ, въ архитектоникѣ предмета, онъ остается рабомъ эстетическихъ теченій своего времени и, самъ того не замѣчая, впадаетъ въ худшій изъ анахронизмовъ. Этимъ только и можно объяснить существованіе у насъ византійскаго стиля, который, начиная съ сороковыхъ годовъ прошлаго вѣка, въ извѣстной части нашего общества составляетъ предметъ заботливыхъ попеченій. Почти каждое десятилѣтіе онъ мѣняетъ свой характеръ и мы являемся обладателями особаго византійскаго стиля или, вѣрнѣе, цѣлаго ряда стилей, ничего общаго не имѣющихъ съ своимъ первоисточникомъ. Можно сказать больше: понятіе о византійскомъ стилѣ у насъ настолько невѣрно и сбивчиво, что если бы теперь кому нибудь пришло въ голову украсить храмъ буквальными копіями хотя бы, напримѣръ, съ фресокъ Спасо-Нередицкой церкви, то это показалось бы величайшей ересью даже въ глазахъ ученыхъ спеціалистовъ, какъ это ни странно, всегда предрѣшающихъ вопросъ о стилѣ и реставраціи «согласно уровню развитія современнаго искусства».

Эскизъ для орнамента во Владимірскомъ соборѣ.
1888 г. (Собств. В. Д. Замирайло).



Орнаментъ боковыхъ придѣловъ Владимірскаго собора.
1888—1889 г.

Какъ это ни удивительно, но изъ всѣхъ художниковъ XIX вѣка, вѣка реставраціи по преимуществу, только у одного Врубеля есть настоящій подходъ и истинное пониманіе этого стиля. Но онъ остается совершенно одинокимъ.

Принявъ на себя руководительство работами въ Кирилловской церкви, Врубель сейчасъ же приступилъ къ исполненію огромной композиціи на коробовомъ сводѣ хоръ—«Сошествіе Св. Духа». Писалъ онъ безъ предварительнаго эскиза, пользуясь для общей схемы снимкомъ съ миніатюры Евангелія Гелатскаго монастыря, а для частностей—набросками головъ, рукъ, ногъ и частей драпировокъ. Произведеніе это, проникнутое радостью откровенія, серебрится, свѣтится и переливаетъ едва замѣтными радужными оттѣнками. Лица очерчены безподобно. Они проникнуты восторгомъ созерцанія. Отяжелѣвшія формы рукъ и ногъ еще больше усиливаютъ впечатлѣніе покоя и созерцанія. Подъ «Сошествіемъ Св. Духа» (подъ Космосомъ) кисти Врубеля принадлежитъ голова фигуры пророка Моисея, безбородое лицо котораго, обрамленное пышной массой волосъ, пріобрѣтаетъ особую значительность чрезвычайной близостью своего типа къ «Демону». Демонъ Врубеля—властный, величавый, вѣчно мятущійся тревожный пророческій духъ и какъ знаменательно его проявленіе въ самомъ началѣ своего возникновенія въ образѣ пророка.

Здѣсь же на хорахъ въ крестильнѣ надъ задѣланнымъ ходомъ (откуда раньше спускалась лѣстница въ алтарь бокового нефа) предстаютъ передъ зрителемъ два грозныхъ ангела съ лабарами. Навѣяны они, повидимому, снимками съ ангеловъ мозаичной композиціи Страшнаго Суда въ церкви св. Маріи въ Торчелло. Среди древне русскихъ фресокъ родственны этимъ ангеламъ неспокойные, какъ бы охваченные порывомъ вихря апостолы церкви св. Георгія въ Старой Ладогѣ. Рисунокъ ангеловъ виолнѣ самостоятельный, врубелевскій, равно какъ и типы. Не на многихъ византійскихъ произведеніяхъ искусства можно найти такую поразительную гибкость,

Павлины.

Декоративное панно во Владимірскомъ соборѣ. 1888—1889 г.

остроуміе и живость воображенія въ размѣщеніи складокъ. Равеннскія мозаики и сюжеты императорскаго далматика въ Ватиканѣ принадлежатъ къ этого рода памятникамъ. Ангелы эти исполнены такъ же какъ сошествіе Св. Духа, безъ подготовительнаго картона. Широкіе лѣса преграждали стѣну посрединѣ. Всю фигуру невозможно было намѣтить сразу. Они писаны по частямъ: сперва на лѣсахъ верхняя часть, а затѣмъ подъ лѣсами, не видя общаго, нижняя часть. Художникъ могъ увидѣть свою работу въ цѣломъ только тогда, когда лѣса совсѣмъ были убраны. Знаю это отъ самого Врубеля.

Надъ входомъ въ крестильню въ полукругѣ изображеніе Христа, исполненное томительной сосредоточенности и вниманія, представляетъ сильный контрастъ съ мягкимъ и глубокимъ, хотя и недоступнымъ типомъ Христа въ иконостасѣ. Сложная и лихорадочная работа этихъ немногихъ мѣсяцевъ отразилась въ необычайномъ масштабѣ и въ умственной жизни художника, вотъ почему такая громадная разница въ настроеніи двухъ типовъ Христа. А работа дѣйствительно огромная. Помимо указанныхъ вещей онъ еще долженъ былъ дѣлать прориси болѣе полутораста фигуръ для своихъ помощниковъ на мѣстахъ, гдѣ фрески были утеряны. Говоря словами Н. И. Мурашко, «онъ долженъ былъ, какъ главный дирижеръ росписи храма, постоянно отвлекаться отъ своего труда, одному замѣтить, а другому и собственноручно поправить».

Наиболѣе любимая Врубелемъ вещь этой поры—«Надгробный плачъ». Не могу безъ волненія вспоминать слова Врубеля, сказанныя (весной 1901 г.) въ Кирилловской церкви передъ этимъ произведеніемъ: «Вотъ къ чему въ сущности я долженъ бы вернуться».

Въ «Надгробномъ плачѣ» замѣтно вліяніе одной изъ фресокъ Спасо-Мирожскаго собора. Только у Врубеля вся композиція упрощена, сообразно размѣрамъ

аркосолій (небольшая ниша въ стѣнѣ папертн для умершихъ—форма, удержавшаяся въ византійской архитектурѣ еще со временъ катакомбъ). Здѣсь выражаютъ свою скорбь о Почившемъ три ангела. Фигура Христа помѣчена превосходно и вообще вся композиція необыкновенно торжественна своимъ царственнымъ спокойствіемъ.

Создавая въ продолженіе одного лѣта всѣ эти монументальныя произведенія, Врубель въ то же время проявлялъ свѣтлый даръ своей индивидуальности и въ обращеніи съ подчиненными художниками и въ частной жизни. «Михаилъ Александровичъ», пишетъ въ своихъ воспоминаніяхъ Н. И. Мурашко,—«очень всѣхъ къ себѣ располагалъ и внушилъ уваженіе къ себѣ всей маленькой артели, работающей подъ его ближайшимъ контролемъ, удивительно умѣлъ всегда защищать ея интересы, не задѣвая моихъ интересовъ, какъ хозяина. Какъ истинно интеллигентный человѣкъ, уважая себя, онъ уважалъ даже самаго маленькаго члена нашей артели... Вечера проводили мирно въ моей семьѣ. Какъ будто сейчасъ я вижу передъ собой балконъ; кругомъ брошенный, запущенный старый садъ. За чайнымъ столомъ нѣсколько молодыхъ людей, группа дѣтей. Михаилъ Александровичъ весело, мило шутилъ со всѣми и отправлялся къ себѣ въ мезонинъ. Въ открытыя окна мы слышали или—«Ночи безумныя», или «Благословляю васъ, лѣса»—популярные романсы того времени... Хорошо жилось въ то время, всѣ были молоды, полны силъ, и не думали, какъ ужасно жизнь себя покажетъ нѣкоторымъ изъ насъ»...

Къ этому времени расцвѣта жизни и творчества Врубеля относится и удивительное его письмо къ сестрѣ, гдѣ онъ, пренебрегая всѣмъ, что имъ создано, полонъ радостнымъ чувствомъ будущаго: «Я былъ виноватъ передъ тобой, когда не писалъ по мѣсяцамъ изъ неумѣнія распорядиться временемъ и по лѣни, и когда срокъ возросъ чуть не до полутора года, да и причиною непростительный эгоизмъ, постановка головного сумбура впереди настоящихъ цѣлей жизни. Одинъ чудесный человѣкъ (ахъ, какіе бываютъ люди!) сказалъ мнѣ: «вы слишкомъ много думаете о себѣ; это и вамъ мѣшаетъ жить, и огорчаетъ тѣхъ, которыхъ, вы думаете, что любите, а на самомъ дѣлѣ заслоняете все собою въ разныхъ театральныхъ позахъ»... Нѣтъ, проще, да и еще въ родѣ: «любовь должна быть дѣятельна и самоотверженна»... Все это—простое, а для меня до того показалось ново! Въ эти полтора года я сдѣлалъ много ничтожнаго и негоднаго и вижу съ горечью, сколько надо работать надъ собою. Горечь прочь, и скорѣй за дѣло. Дней черезъ пять я буду въ Венеціи. Вотъ у тебя нѣтъ этихъ упрековъ: вижу это по твоему лицу, которое сильно обрадовало меня своимъ спокойствіемъ (я получилъ твой портретъ). А самъ я чуть не сегодня только начинаю порядочную и стоющую вниманія жизнь. Немножко фразисто. Хорошо, что говорю это не сѣдой и измученный, а полный силы для осуществленія фразы».

М. А. Врубель

Киевский художественно-промышленный музей

Воскресение

Эскиз для росписи Владимирского собора въ Кіевѣ.

(1887)

Гамлетъ и Офелія.—1888 г.
(Собраніе кн. С. А. Щербатова).

Передъ самымъ отъѣздомъ въ Венецію, въ началѣ ноября 1884 г., Врубель заѣхалъ къ роднымъ въ Харьковъ. Живыми чертами обрисовываетъ сына А. М. Врубель въ письмѣ къ дочери своей Аннѣ Александровнѣ: «Миша моложавъ, почти безъ усовъ и бакенбардъ, но видъ у него не особенно здоровый — жалуется на мигрени. Нравственно онъ ободрился, чувствуетъ силу таланта и уже не дорожитъ

Богоматерь.—1888 г.
(Собраніе А. В. Прахова).

академіей и карьерой черезъ нее. Не знаю, хорошо ли это, говоритъ, что въ академіи закиснешь. Расположеніе духа какъ бы скучающее»...

V.

ВЕНЕЦІЯ.

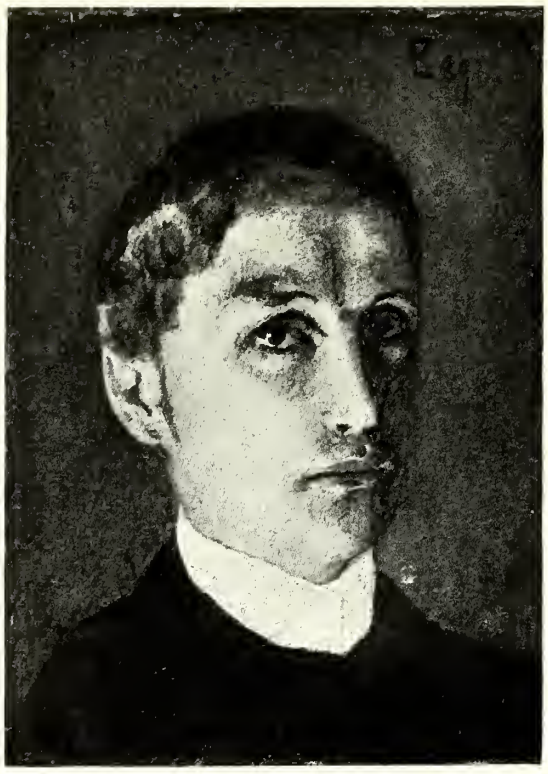
Знай любопытный, что городъ Венеція раздѣляется на 6 частей и каждая называется Сестьеро. Въ этомъ порядкѣ я и буду вести свое описаніе. Прощай, наслаждайся, такъ какъ имѣешь къ тому случай.

Marco Boschini. «Le Ricche Miniere della Pittura Veneziana». Venezia.—1674.

Существуетъ два довольно распространенныхъ взгляда на византійское искусство. Первый выражаетъ отношеніе къ нему какъ къ чему то суровому, схематическому, упадочному и даже мертвому; второй разсматриваетъ византійскіе образцы подъ угломъ наивысшей религіозности, какъ наиболѣе полно воплощенное въ искусствѣ понятіе объ идеалѣ святости. Но и тотъ, и другой взглядъ одинаково невѣренъ, такъ какъ обоимъ имъ чуждъ глубокій художественный смыслъ византійскаго искусства.

Первый взглядъ едва ли стоитъ оспаривать. Скажу только, что происходитъ онъ отъ того, что заурядная толпа знатоковъ въ силу различныхъ обстоятельствъ времени, моды, традиціи и проч. выбираетъ изъ цѣлаго ряда самые неудачные образцы и на основаніи этихъ образцовъ распространяетъ свой судъ на предметъ во всемъ его объемѣ. Второй взглядъ въ равной степени несостоятеленъ. Въ древнія времена были художники, такъ же сомнѣвающіеся въ вопросахъ вѣры, какъ и въ наши дни, однако же ихъ произведенія въ смыслѣ выраженія религіозной силы нисколько не уступаютъ произведеніямъ художниковъ самой пламенной вѣры, такъ какъ и невѣрующимъ артистамъ было присуще самое главное, что превыше всего въ искусствѣ: пониманіе законовъ своего искусства. Одни благочестивыя намѣренія въ разрѣшеніи вопросовъ стиля не имѣютъ никакой силы. Оттого такъ безцвѣтны

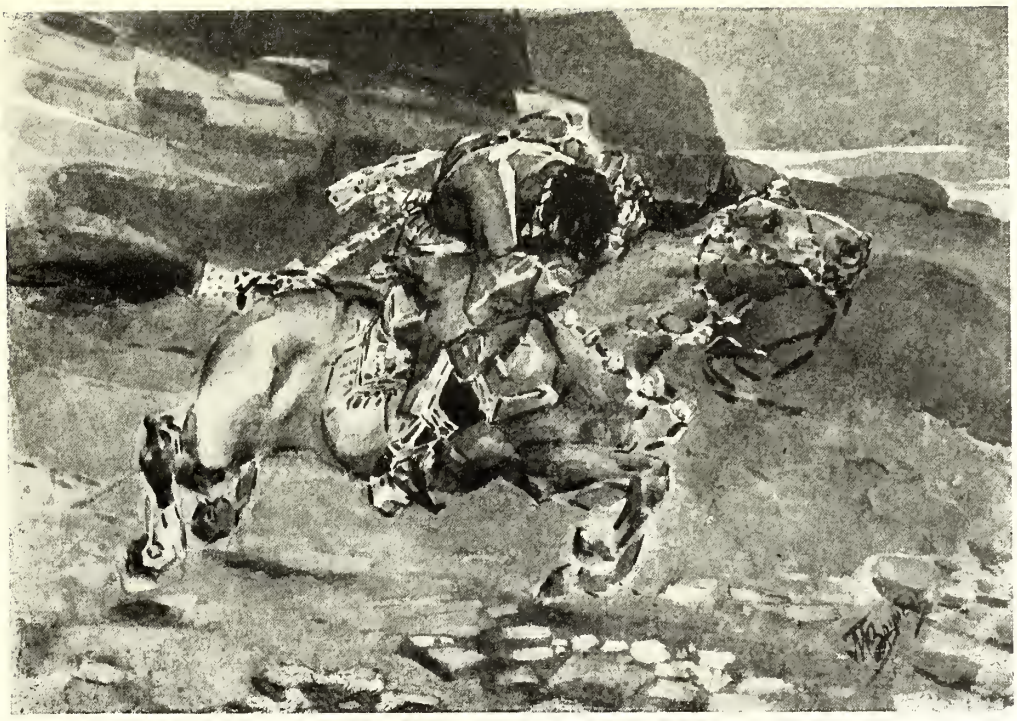
Автопортретъ.
1889 г.



Акварель. (Собствен. Н. Н. Врубель).

и такъ безконечно далеки отъ своихъ прообразовъ произведенія современныхъ византистовъ, несмотря на воодушевляющія ихъ религіозныя чувства.

Совершенно иначе относились къ византійцамъ ихъ непосредственные преемники—венеціанцы, почти на всемъ протяженіи своего существованія, а не только въ началѣ, какъ принято думать, насквозь проникнутые сознаніемъ важности своего наслѣдія. Даже венеціанцы возрожденія, несмотря на сильную склонность къ рельефу, въ основныхъ принципахъ остаются вѣрны древней традиціи. На первый взглядъ можетъ показаться страннымъ сравненіе венеціанцевъ съ византійцами и не только сравненіе, но приведеніе въ родственную зависимость одной школы отъ другой; но каждый, кто хоть немного внимательнѣе обыкновеннаго присматривался къ произведеніямъ венеціанцевъ, не можетъ не быть пораженъ, до какой степени связь ихъ искусства тѣсна съ византійской школой. Начиная съ Лоренцо Венеціано и затѣмъ, слѣдуя за пышнымъ рядомъ мастеровъ XV вѣка,—Якобелло дель Фіоре, Карпаччіо, Джентиле Беллини, Джіованни Беллини, Чима да Конельяно, Бартоломео Монтанья, Жироламо Непаки, Жироламо дан Либери, Дж. Буонконсиліо и многихъ другихъ неутомимыхъ и жадныхъ искателей прекраснаго и даже не исключая такого страстнаго любителя античности, какъ Андреа Мантенья, всѣ они заплатили дань византизму въ самомъ возвышенномъ смыслѣ этого понятія.



«*Несется конь быстрѣе лани*». Иллюстрація къ Лермонтову. — 1890 г. (Собр. И. А. Морозова).

Принципъ византійскаго искусства для нихъ призма, сквозь которую они созерцаютъ окружающія явленія. На всѣхъ на нихъ, въ различной степени, конечно, лежитъ отблескъ мозаикъ св. Марка, то въ нѣжномъ и таинственномъ мерцаніи сумерекъ, то въ блескѣ солнечнаго дня, но всѣ они одинаково сознательно и благоговѣйно относятся къ своимъ учителямъ. И что самое главное—понимаютъ ихъ языкъ.

Но самое поразительное то, что вліяніе это теплится въ такой же степени, если не сильнѣйшей, на одномъ изъ титановъ возрожденія—великомъ язычникѣ Тиціанѣ. Тотъ, кто видалъ мозаики атріума собора св. Марка, исполненныя по картонамъ Тиціана, и очевидно подъ его наблюденіемъ, не можетъ не быть пораженъ глубиной пониманія декоративнаго смысла византійскихъ пріемовъ, который выражается здѣсь съ полной убѣдительностью. Мозаики эти нисколько не уступаютъ, по строгости формы и по красотѣ цвѣта, великолѣпному плафону XII вѣка, находящемуся здѣсь же и изображающему дни Творенія.

Иллюстрація къ Лермонтову.—1890 г.

Проникновенность византизмомъ рѣзко выдѣляетъ венеціанское искусство изъ всѣхъ школъ Италіи. По этой же причинѣ, начиная съ Вазари, почти всѣ историки искусства внѣ Венеціи, на протяженіи почти трехъ столѣтій, относятся къ венеціанскимъ художникамъ съ оттѣнкомъ скрытаго недоброжелательства, свысока, какъ къ варварамъ, неумѣющимъ понять и оцѣнить античные образцы. Въ этомъ сказался антагонизмъ двухъ теченій—строго классическаго и капризнаго великолѣпнаго востока съ его безумнымъ блескомъ и роскошью.

Въ своихъ первыхъ работахъ въ Кирилловской церкви Врубель постигъ тайну линій византійскаго искусства, въ произведеніяхъ же, исполненныхъ въ Венеціи, его поглотила красота цвѣта. Этихъ послѣднихъ всего четыре: Христосъ, Богоматерь съ Младенцемъ, св. Кириллъ и св. Аѳанасій.

Между стѣнной росписью и живописью иконостаса существуетъ огромное разстояніе. Какъ будто въ промежуткѣ между ними (если говорить о трудѣ одного и того же лица) положены цѣлыя десятилѣтія. Въ первыхъ онъ является идеальнымъ византійцемъ ранней поры, въ послѣднихъ передъ нами предсталъ чистѣйшій венеціанецъ возрожденія по чувству формы, по пріемамъ живописи и главное по необычайно болѣзненной чувствительности къ цвѣту. Самъ художникъ съ скромностью признаетъ зависимость этихъ произведеній отъ мозаикъ св. Марка и созданій Карпаччіо, Джованни Беллини и Чима Конельяно. Если въ нихъ и чувствуется признаніе и усвоеніе принциповъ этого титаническаго искусства, самъ способъ выра-

Демонъ. Иллюстрація къ Лермонтову.—1890 г.
(Собраніе И. А. Морозова).

женія художественной мысли глубоко индивидуаленъ. Мощные типы, съ печатью огромнаго ума и характера, если бы ихъ не сковывало состояніе глубокаго созерцанія, готовы каждое мгновеніе сойти съ своихъ мѣстъ, чтобы проявить себя въ жизни. Жизнь тлѣетъ въ нихъ какъ уголь подъ золой, готовая вспыхнуть каждую минуту.

Глубокій и таинственный Христосъ тонетъ въ волшебномъ полумракѣ полутоновъ. Типъ Его прекраснъ. Его покой не нарушается ни одной посторонней чертой. Въ Немъ все гармонически соразмѣрно, все свидѣтельствуетъ о полномъ равновѣсіи всѣхъ способностей художника. Въ письмахъ Врубеля сохранился взглядъ на изображеніе Христа, который поразительнѣе всего уясняетъ взглядъ великаго художника на задачи искусства: «Что публика, которую я люблю, болѣе всего желаетъ видѣть?—Христа. Я долженъ Его ей дать по мѣрѣ своихъ силъ и изо всѣхъ силъ. Отсюда спокойствіе, необходимое для направленія всѣхъ силъ на то, чтобы сдѣлать иллюзію Христа наивозможно прекрасно, т. е. на технику».

Вотъ настоящая великая художественная мысль, чуждая безполезныхъ и ничего не выражающихъ словъ о вѣчности и идеалѣ. Умъ Врубеля кристаллически чистъ отъ мусора понятій современной схоластики. Если художникъ можетъ сосредоточить всѣ свои силы и способности мысли на одномъ—на техникѣ, то естественно, что

Голова Тамары.—1890 г.
(Собств. Е. П. Ясеповской).

все остальное приложится, такъ какъ ничто не пройдетъ мимо, все неизбѣжно должно войти въ создаваемый предметъ.

Истинность мысли Врубеля становится еще разительнѣе при взглядѣ на Богоматерь. Какое должно быть великое напряженіе моральныхъ и физическихъ возможностей, чтобы отвоевать просторъ для воплощенія невиданнаго до сихъ поръ типа среди милліоновъ представленій этого же самаго сюжета. Я не знаю болѣе благоуханнаго и болѣе трогательно выраженнаго лика Приснодѣвы. Своей любвеобильной жизненностью и невыразимымъ очарованіемъ женственности это единственное представленіе объ истинно прекрасномъ въ русскомъ искусствѣ.

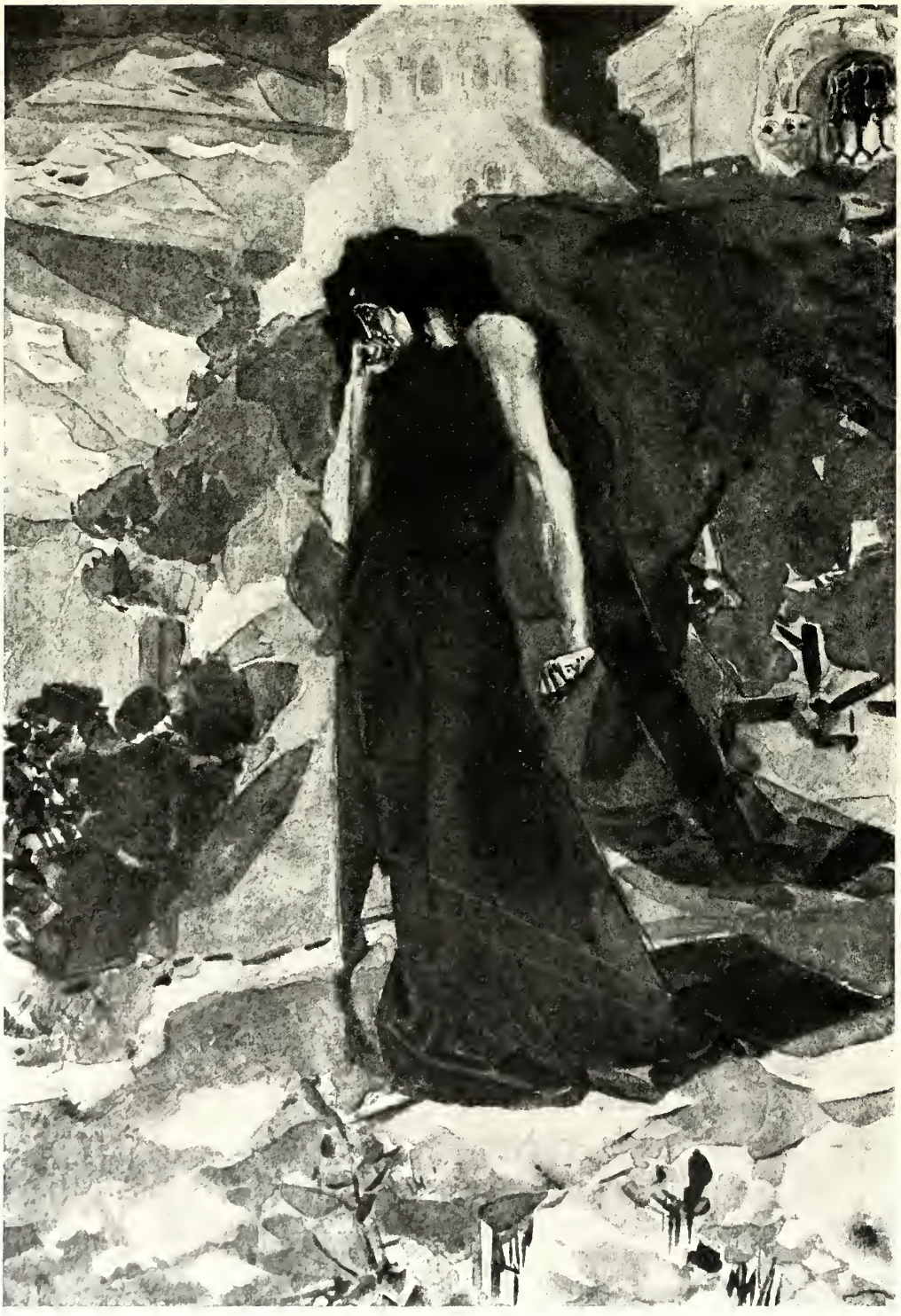
Для святыхъ Кирилла и Аѳанасія схемой послужили сохранившіяся здѣсь же въ церкви фрески XII вѣка, изображающія различныя событія изъ жизни св. Кирилла. Отсюда же заимствована необыкновенной формы митра на головѣ св. Кирилла

М. А. Врубель

Москва

Сидящій Демонъ
Собраніе В. О. Гиршмана
(1890 г.)

Танецъ Тамары.—1890 г. (Собств. Е. П. Ясеновской).



Демонъ у монастыря. Иллюстрація къ Лермонтову.—1890 г.
(Собраніе И. А. Морозова).

Демонъ и Тамара.—1890 г. (Собраніе П. А. Морозова).

въ видѣ золотой сѣтки. Въ этихъ двухъ изображеніяхъ Врубель хотя и заимствуетъ внѣшнія формы фресокъ, но въ манерѣ письма остается уже чистѣйшимъ венеціанцемъ. Оба изображенія явно родственны царственной фигурѣ св. Веніамина епископа на мозаикѣ по картону Тиціана въ атріумѣ собора св. Марка.

Свѣдѣнія о жизни Врубеля въ Венеціи крайне скудны. Единственный человѣкъ, который встрѣчалъ его тамъ—Н. И. Мурашко—умеръ, къ несчастію, не закончивъ своихъ воспоминаній, такъ что почти всѣ житейскія подробности, если только какая нибудь счастливая случайность ихъ не обнаружитъ, для насъ утеряны. Но тотъ главный фактъ, что Венеція поглотила всецѣло и безповоротно пришельца, остается неопровержимымъ. Такъ поглотила она въ иномъ вѣкѣ другого великаго живописца, съ которымъ у нашего художника, несмотря на разность задачъ, есть какая то неуловимая родственная близость,—византійца Доменико Теотокопули. Сохранилось единственное письмо Врубеля къ сестрѣ, необыкновенно сдержанное. Скрытный и замкнутый въ себѣ художникъ даже близкому и дорогому человѣку боится открыть въ письмѣ свое сердце, точно предвидя, что какъ только его чувство будетъ выражено словами, оно сейчасъ же потеряетъ часть своей живительной силы.

«Ты можешь предположить,—пишетъ онъ,—что мнѣ, какъ итальянцу, есть куча о чемъ писать. И ошибаешься. Какъ я ожидалъ, впрочемъ, такъ и случилось: я перелистываю свою Венецію (въ которой снижу безвыѣздно, потому что заказъ на тяжелыхъ цинковыхъ доскахъ, съ которыми не раскатишься), какъ полезную спеціальную книгу, а не какъ поэтическій вымыселъ. Что нахожу въ ней, то интересно только моей палитрѣ. Словомъ, жду не дождусь конца моей работы, чтобы вернуться. Матеріала—и живого гибель и у насъ. А почему особенно хочу вернуться, это дѣло душевное, и при свиданіи лѣтомъ тебѣ его объясню. И то я тебѣ два раза намекнулъ, а другимъ и этого не дѣлалъ»... Нѣсколько лѣтъ спустя, уже въ другую поѣздку, охваченный восторгомъ передъ великолѣпіемъ природы Италіи, онъ напишетъ изъ Генуи: «Дѣлаю этюды и глубоко огорченъ, что не могу увезти всю окружающую красоту въ болѣе удачныхъ, болѣе полныхъ художественныхъ воспоминаніяхъ». Но на этотъ разъ ему не до описаній природы и памятниковъ искусства, все это переработано и глубоко скрыто, его умъ и сердце обращены къ городу, который ему останется дорогъ и памятенъ навсегда.

VI.

СНОВА КІЕВЪ.

Жажду, жажду весны! Чувствуешь ли ты свое счастье? Знаешь ли ты его?

Гоголь.

«Душевное дѣло», о которомъ Врубель едва намекаетъ близкому человѣку въ письмѣ изъ Венеціи, было сердечное увлеченіе, подъ вліяніемъ котораго художникъ находился съ лѣта 1884 г. Увлеченіе это продолжалось нѣсколько лѣтъ и лишь съ переѣздомъ въ Москву наступило полное отрезвленіе. Михаилъ Александровичъ вскорѣ по пріѣздѣ изъ Венеціи началъ очень тяготиться этимъ невольнымъ плѣномъ и хотѣлъ во что бы то ни стало избавиться отъ него, говоря, что *необходимо разстаться.* Это послужило причиной переѣзда въ Одессу (іюль 1885 г.). У Врубеля было даже намѣреніе поселиться окончательно въ этомъ городѣ. Здѣсь Врубель познакомился съ однимъ старымъ скульпторомъ, который обѣщалъ ему устроить въ рисовальной школѣ мѣсто преподавателя. Были еще кое какіе проекты въ родѣ заказа росписи церкви для реальнаго училища въ Кишиневѣ, но они окончились ничѣмъ. Все это, взятое въ совокупности, дѣлаетъ понятнымъ безпокойный, неудовлетворенный тонъ письма къ сестрѣ. Онъ пишетъ: «Настроеніе мое перемѣнное, но думаю таки сладить съ собой, промуштровавъ себя основательно на этюдахъ, въ которыхъ я за послѣднее время оказалъ лѣность и вольнодумное легкомысліе. Работы отъ себя за послѣдній годъ таки малость подгадили. А главное, все кругомъ твердитъ: довольно обѣщаній, пора исполненіе. Пора, пора».

Уже въ это время Врубель началъ писать «Демона» на фонѣ горнаго пейзажа. В. А. Сѣровъ, очень часто видавшій тогда своего академическаго товарища (такъ какъ жили они въ одномъ и томъ же домѣ), разсказываетъ, что для пейзажа Врубель пользовался фотографіей, онъ не помнитъ ясно, что именно было изображено на ней, но въ опрокинутомъ видѣ снимокъ представлялъ удивительно сложный узоръ, похожій на угасшій кратеръ или пейзажъ на лунѣ, который былъ

Демонъ. Раскрашенная скульптура. — 1890 г.
(Собраніе А. И. Боткиной).

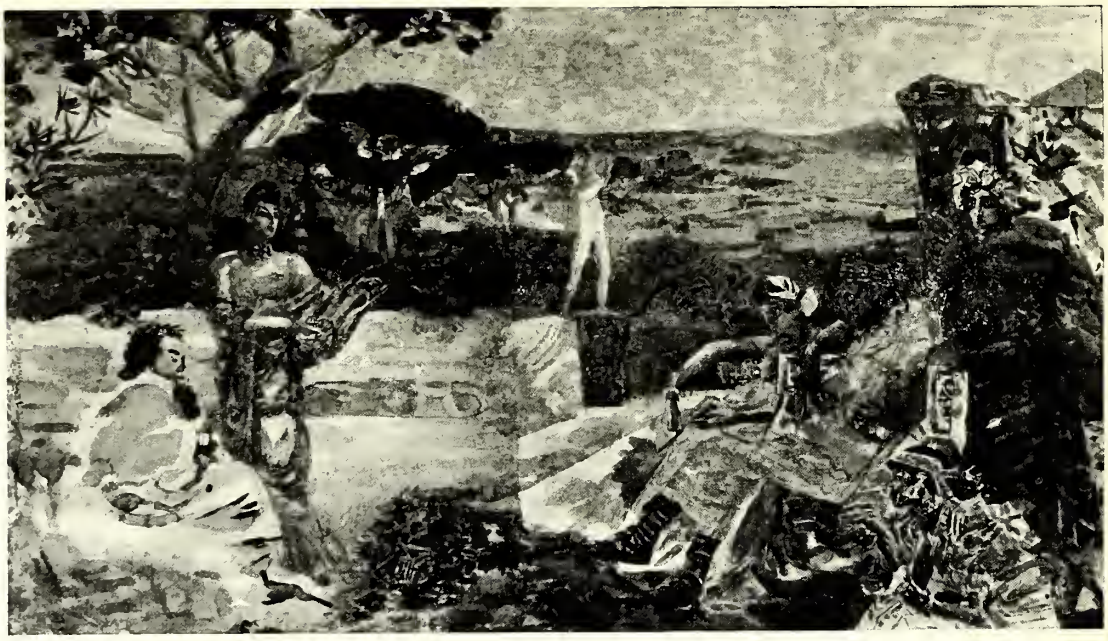
использованъ для фона въ картинѣ. Сѣровъ помнитъ также еще одну очень милую подробность: Врубель привезъ изъ Венеціи старинный дамскій чулокъ, который ему служилъ вмѣсто галстука.

Въ концѣ концовъ одесская жизнь не удовлетворила Врубеля, его потянуло обратно въ Кіевъ. Тѣмъ болѣе, что ему все казалось, что онъ можетъ принять участіе въ росписи Владимірскаго собора, работы въ которомъ въ то время еще только что начали выясняться. Безспорно, онъ имѣлъ больше чѣмъ кто бы то ни было правъ на эти работы, но судьбѣ было угодно распорядиться иначе. Мастеръ не нашелъ въ Кіевѣ своего мецената. Все, что его окружало, было без-

Хожденіе по водамъ. Акварель.—1891 г.
(Третьяковская галерея).

конечно ниже по уровню и по развитію, оттого онъ остался совершенно непонятымъ и не у дѣлъ.

Въ восьмидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка Кіевъ, какъ центръ въ смыслѣ общественной жизни, не существовалъ. Люди общества, еще вполнѣ проникнутые духомъ крѣпостничества, проводили въ городѣ извѣстную часть времени въ своемъ тѣсномъ, обособленномъ кругу, въ питьѣ, ѣдѣ и удовлетвореніи разнаго рода прихотей, отдавая все растительной жизни, безъ всякой мысли о своемъ ѣверховномъ призваніи. Искусство было необходимо постольку, поскольку льстило ихъ снбаритизму. Были въ этомъ кругу и симпатичные люди, радушные, хлѣбосольные и



Эскизъ для театральнаго занавѣса.—1891 г.
(Собраніе И. И. Трояновскаго).

даже съ задатками меценатства, по ихъ взглядъ на художника, простой, крѣпостническій, мало чѣмъ отличался, въ смыслѣ широты сочувствія, отъ размѣровъ щедрости барина державинскихъ временъ, поощрявшаго «художниковъ младыхъ» въ минуты благодушія «полтиной денегъ». Художникъ безъ чина и матеріальнаго положенія, каковы бы ни были размѣры его дарованія, не существовалъ въ глазахъ общества.

Нѣсколько замѣтнѣе билъ жизненный пульсъ въ другомъ кругу, столь же замкнутомъ, если не больше, чѣмъ первый,—въ профессорской средѣ. Здѣсь изощрялись умы по большей части въ разрѣшеніи вопросовъ метафизики, исторіи и археологіи. Изрѣдка жизнь выражалась въ едва примѣтной полемикѣ, состоящей изъ ядовитыхъ и тонкихъ намековъ, настолько тонкихъ и неуловимыхъ, что они совершенно свободно могли показаться въ свѣтъ, не рискуя зацѣпиться «за фарисейскія рогатки» тогдашней цензуры. Это все еще проявлялась въ жизни доживавшая свой вѣкъ въ глуши усмѣшка Вольтера, неуловимая какъ тѣнь, формы которой были настолько блѣдны и неясны, что при мало мальски внимательномъ взглядѣ она или совсѣмъ расплывалась въ туманѣ или же, чаще, желая сохранить нѣкоторую реальность, принимала благочестивое выраженіе. Въ этомъ кругу искусствомъ почти совсѣмъ не интересовались. Несмотря на богатство оставшихся памят-

Эскизъ для театральнаго занавѣса.—1891 г.
(Третьяковская галерея).

никовъ въ видѣ мозаикъ и фресокъ, мѣстными научными силами они почти не затрогивались, а если и затрогивались, то неохотно, какъ то вскользь, осторожно, чтобы въ предметѣ чуждомъ не выказать своего незнанія. Несмотря на то, что были мѣстные ученые огромной эрудиціи и превосходные знатоки въ вопросахъ исторіи и археологіи, все, что сдѣлано цѣннаго для обслѣдованія остатковъ древней живописи, принадлежитъ ученымъ пришлымъ. Фрески Кирилловской церкви, напримѣръ, уже были открыты въ самомъ началѣ 60-хъ годовъ, но индиферентизмъ и невниманіе были настолько велики, что на нихъ не обращали никакого вниманія въ теченіе болѣе двадцати лѣтъ.

Левъ. Маіолика на воротахъ дома бывшаго С. И. Мамонтова.
1891 г.

Съ появленіемъ въ Кіевѣ профессора Прахова художественная жизнь повысилась. Какъ человѣкъ неумѣренный пониманія цѣнностей искусства, онъ тотчасъ же увидѣлъ, сколько интереснаго въ художественномъ смыслѣ находится въ мусорѣ и полнѣйшемъ забвеніи. Предпріимчивый, начитанный въ вопросахъ искусства, увлекательный свѣтскій собесѣдникъ, Праховъ умѣлъ заинтересовать гдѣ надо и, что самое главное, умѣлъ добывать необходимыя для работы средства. Одного платоническаго желанія привести въ совершенный видъ памятники искусства было недостаточно, необходимы были, конечно, и матеріальныя соображенія. Зато сразу все ожило. Реставрація Кирилловской церкви, очистка части мозаикъ Софійскаго собора, открытіе фресокъ въ Михайловскомъ монастырѣ и, наконецъ, въ широкихъ размѣрахъ работы во Владимірскомъ соборѣ,—все это замѣтно повысило художественную жизнь не одного Кіева, но разошлось веселымъ эхомъ и по всей Россіи. Казалось,

Домъ бывшій С. И. Мамонтова на Спасской Садовой въ Москвѣ, построенный по проекту Врубеля.—1891 г.

не будетъ конца этимъ работамъ, и дыханіе возрожденія коснулось, наконецъ, и русскаго искусства. Это была пора, когда мы особенно тѣшились своимъ прошедшимъ, не могли нарадоваться на наше настоящее, а блестящимъ перспективамъ на будущее, казалось, не будетъ конца.

На Врубелѣ должно было отразиться вліяніе атмосферы, насыщенной повышенной дѣятельностью. Развѣ онъ могъ чувствовать иначе, если, казалось, сама судьба предназначала поставить его во главѣ этого торжественнаго шествія возрожденія. Какъ онъ былъ далекъ отъ мысли, насколько его замыслы исключительны

и одиноки, если могъ написать сестрѣ такія слова: «Теперь я энергично занятъ эскизами для Владимірскаго собора. *Не думай, что это шаблоны, а не чистое творчество*». Послушный голосу своего Демона, онъ идетъ заранѣе предрѣшеннымъ путемъ, нисколько не сообразуясь съ требованіями суровой дѣйствительности, принимая обманчивый миражъ, созданный восторженно настроеннымъ умомъ, за дѣйствительность.

Времена художественно-религіозной свободы прошли безповоротно. Въ этой области повсюду остался одинъ лишь «шаблонъ». И его ино нисколько не менѣе тягостно, все равно, будетъ ли это указка ученаго старовѣда или же требованіе духовнаго цензора. И тотъ и другой во имя мертвой теоріи охраняютъ невѣдомо кѣмъ установленные типы и характеры. И горе талантливому художнику, если онъ пойдетъ на компромиссъ съ благочестивымъ шаблономъ; его воображеніе попадетъ въ желѣзные тиски невыносимаго менторства и творчеству конецъ. Безконечное количество произведеній мастеровъ возрожденія, съ необыкновенной полнотой выражающія наше стремленіе къ прекрасному, очень часто полны самыхъ рѣзкихъ несообразностей, съ точки зрѣнія исторической вѣрности въ обстановкѣ, въ одеждѣ, типахъ, аксессуарахъ. И несмотря на это, заключаютъ въ себѣ самое драгоцѣнное, что можетъ быть въ искусствѣ—полное выраженіе неограниченной свободы фантазіи и тѣсную связь съ жизнью. Эта свобода и связь съ жизнью есть необходимое условіе процвѣтанія искусства. «Мы, живописцы, позволяемъ себѣ вольности, какія позволительны поэтамъ и безумцамъ»,—говоритъ Паоло Веронезе передъ инквизиціоннымъ судилищемъ, въ отвѣтъ на обвиненіе его въ слишкомъ вольной передачѣ евангельскаго сюжета. Веронезъ съ геніальной простотой разрѣшаетъ сложную проблему художественной свободы. Но, къ несчастію, не для нашего времени.

Въ наше время религіозное искусство такъ безпомощно, настолько отошло отъ жизни, что каждую минуту нуждается въ помочахъ, въ указкѣ ученаго руководителя и, не владѣя самымъ главнымъ—сознаніемъ значенія техническихъ законовъ своего искусства, впадаетъ въ полную безцвѣтность и мертвечину. Несомнѣнно, однако, что художникъ, одаренный пониманіемъ тайнъ своего мастерства, будь это Веронезъ, Врубель или другой какой либо мастеръ такого же уровня, можетъ воспроизвести любой сюжетъ съ персонажами въ какихъ угодно костюмахъ, не исключая и современныхъ, и отъ этого иллюзія торжественности мѣста нисколько не нарушится, такъ же какъ не нарушается эта торжественность и святость мѣста въ какомъ нибудь санъ Витале, гдѣ изображены императоръ, императрица, духовныя лица и придворные чины въ современныхъ художнику костюмахъ. Въ любой церкви среднихъ вѣковъ или возрожденія почти каждая деталь говоритъ о бытѣ людей, которые созидали и украшали храмы, и эти детали не только не умаляютъ, но еще

Эскизъ для декораціи. 1892—1893 г.
(Собраніе П. И. Трояновскаго).

больше увеличиваютъ настроеніе святости мѣста, связывая жизнь прошлую съ жизнью настоящей.

Какое было бы счастье для русской культуры, если бы въ нашихъ храмахъ были отводимы спеціальныя пространства для изображенія на нихъ подвиговъ народныхъ героевъ, все равно, будутъ ли это личности легендарныя или принадлежащія реальной жизни! Это былъ бы не эфемерный, но дѣйствительный способъ поднять эстетическій уровень народа. Такъ какъ надо же сознаться, что всѣ заботы вплоть до полицейскаго наблюденія за иконописью давали до сихъ поръ одни только отрицательные результаты и, несомнѣнно, что другихъ они и не могутъ давать. Картины въ родѣ «Микулы Селяниновича» не только не нарушили бы торжественности и святости мѣста, но могли бы внести свою собственную торжественную ноту въ общемъ аккордѣ и будили бы у многихъ склонность къ чувству прекраснаго и великаго.

Боже, какъ это было бы прекрасно! Страницы развертывались бы одна волшебнѣе другой. При этомъ какая свобода, а вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно новые горизонты для нашихъ художниковъ. Повсюду эта свобода давала благіе плоды. Отчего же и намъ не вступить на этотъ благотворный и прекрасный путь?

Но говоря о свободѣ, необходимо сдѣлать одно замѣчаніе. Кто обладаетъ мѣркой, на основаніи которой можно было бы безошибочно опредѣлить гдѣ истин-

ный носитель свободы, а гдѣ только рабъ, прикрывающійся фригійскимъ колпакомъ? Теперь въ художественныхъ школахъ чуть ли не съ масочнаго класса каждый считаетъ себя призваннымъ перекрасить на свой образецъ небесную твердь, а въ дѣйствительности эти грандіозные замыслы разрѣшаются въ жалкое и немощное кривлянье, которое, какими ни прикрывай его названіями—самыми послѣдними и самыми новыми, не станетъ отъ этого ни менѣе презрѣннымъ, ни менѣе антихудожественнымъ. Врубель дѣйствительно обладалъ рѣдчайшимъ свойствомъ свободно управлять большими пространствами, онъ былъ во всеоружіи, но все несчастіе его жизни, которое можно разсматривать какъ несчастіе всего русскаго искусства, заключалось въ томъ, что онъ остался безъ настоящаго мецената, такъ какъ только просвѣщенному меценату принадлежитъ право выбора. Помню, какъ то послѣ работы, въ минуты усталости Врубель говорилъ, какъ непріятно и тяжело писать картины и если бы онъ былъ богатъ, то и не писалъ бы ихъ, а заказывалъ бы другимъ художникамъ, разсказавъ только, что ему нужно. Безъ сомнѣнія, какой нибудь Сикстъ IV или другой ему подобный такъ и дѣлалъ, но весь секретъ въ томъ, что выборъ настоящаго Сикста IV падаетъ на Боттичелли, а выборъ фальшиваго Сикста попадаетъ всегда мимо.

Инстинктивный ли это страхъ передъ талантомъ или что иное, но въ большинствѣ случаевъ вкусы нашихъ меценатовъ имѣютъ склонность или къ откровенно банальному, или же къ ярмарочному юродству, а настоящій талантъ проходитъ мимо, едва терпимый. Не могу не вспомнить чрезвычайно типичный фактъ. Одинъ изъ самыхъ крупныхъ русскихъ живописцевъ былъ въ свое время привлеченъ къ росписи московскаго храма Христа Спасителя. Живописецъ этотъ былъ Ге. Ему было отведено въ храмѣ нѣсколько мѣстъ, но какъ только онъ представилъ эскизы, пригласившіе такъ перепугались, что сейчасъ же отняли работу, предназначавшуюся Ге и отдали, какъ нарочно, самому тупому изъ всѣхъ академическихъ эпигоновъ. Въ эскизахъ Ге не было ничего страшнаго, весь ихъ недостатокъ заключался въ томъ, что они не были банальны.

И вотъ, въ ожиданіи своего Сикста IV, Врубель перебивается кое какъ, продолжая упорно работать. Отъ этого времени осталось нѣсколько законченныхъ вещей и одна изъ нихъ безумной тонкости и совершенства—«Восточная сказка». Многое погибло, потому что постояннымъ качествомъ мастера всегда было работать до пресыщенія и затѣмъ, когда изсушавшая его горячка совершенства на данной работѣ проходила, онъ бросалъ ее куда попало, какъ никуда непригодную вещь. Отъ этого многое погибло. Онъ такъ томится отсутствіемъ опредѣленныхъ рамокъ, отсутствіемъ реальнаго примѣненія своей дѣятельности, что иногда достаточно одного намека на заказъ, какъ онъ уже готовъ съ сотней проектовъ, а иногда

Судъ Париса. Триптихъ.—1893 г.
(Собраніе М. К. Морозовой).

придумываетъ и фиктивные заказы, чтобы имѣть хоть какую нибудь, хоть воображаемую почву подъ ногами. Весь его трудъ, несмотря на универсальность своего объема, никому не нуженъ, а его голосъ отдается эхомъ въ пустомъ пространствѣ. По временамъ ему начинаетъ казаться, что онъ долженъ отречься даже отъ личнаго въ искусствѣ. Въ одинъ изъ такихъ моментовъ онъ пишетъ сестрѣ:

«Съ каждымъ днемъ все болѣе чувствую, что отреченіе отъ своей индивидуальности и того, что природа безсознательно создала въ защиту ея, есть половина задачи художника. А можетъ быть я говорю вздоръ. Ты мнѣ прости: я всталъ утромъ съ сильнѣйшей мигренью, которая меня посѣщаетъ одинъ—два раза въ

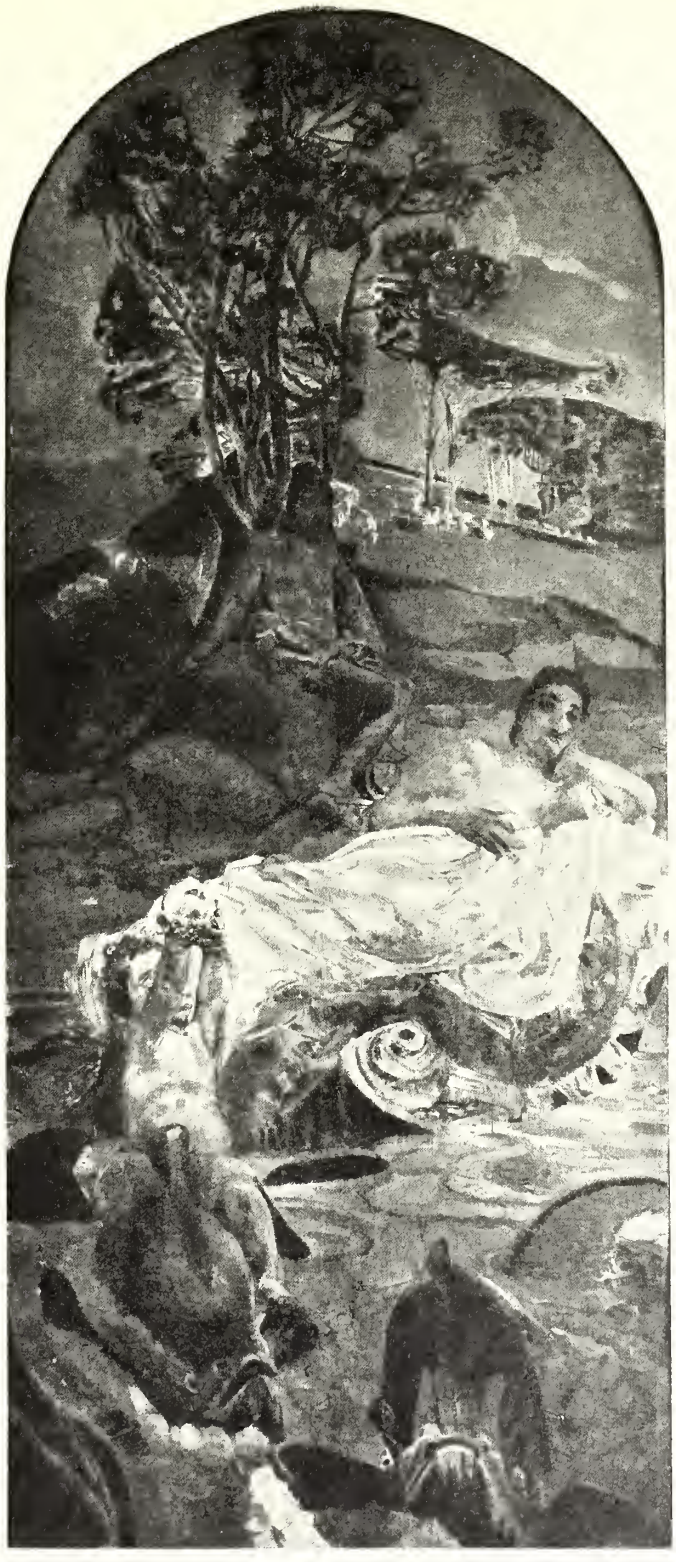
мѣсяцъ, да вѣдь такъ, что шею сводитъ судорогами отъ боли. Теперь не знаю, надолго ли полегчало, отчего? Мнѣ вдругъ страстно захотѣлось рѣдиски и простого чернаго хлѣба, такъ что, несмотря на то, что каждый шагъ болью отдавался въ голову, я побрелъ на рынокъ купить того и другого и сталъ ѣсть, а боль стала проходить. Когда я себя и въ искусствѣ буду чувствовать такимъ же облегченнымъ? А то все оно стоитъ не то угрозой, не то сожалѣніемъ, воспоминаніемъ, мечтой и мало мало баловало спокойными здоровыми минутами».

Жизнь Врубеля временами становится невыносимой. Иногда, по мѣрѣ возможности, ему помогаетъ сестра. Никогда еще поддержка, оказываемая художнику, не была болѣе умѣстна, какъ въ данномъ случаѣ, и никогда признательность не находила словъ болѣе простыхъ и въ то же время болѣе трогательныхъ, чѣмъ эти: «Аня, дорогая, спасибо тебѣ: я дѣйствительно находился въ довольно критическомъ положеніи. Дѣло въ томъ, что я, наконецъ, нашелъ причину моей неуспѣшности за послѣднее время — это совершенное оставленіе втунѣ работы съ натуры, а между тѣмъ это единственная дисциплина и средство прокормленія; на творчество разсчитывать нельзя. Я теперь пишу очень красивый этюдъ съ дѣвочки на фонѣ бархатнаго ковра—вотъ твои двадцать рублей и помогутъ мнѣ его окончить спокойно; вѣроятно, его удастся продать рублей за 200—300 и тогда опять за Терещенскую картину и за «Демона».

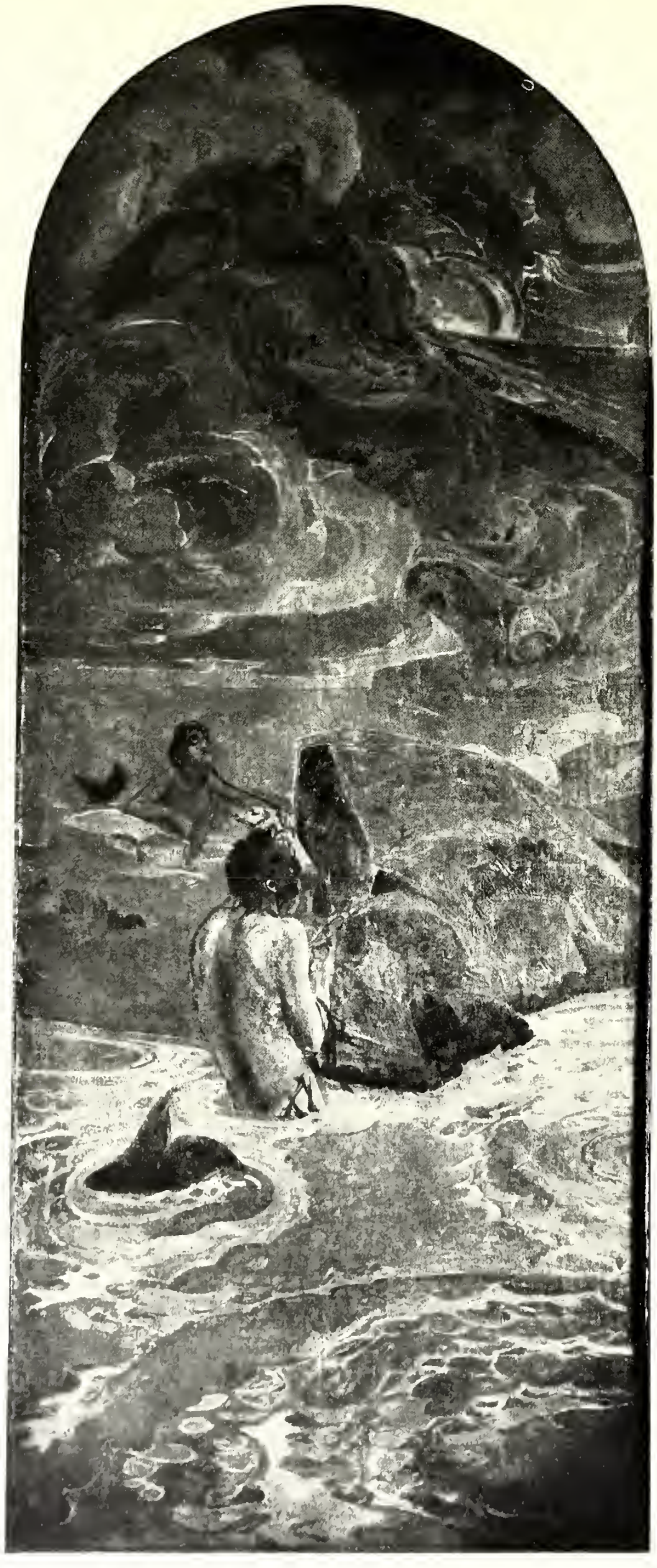
Этюдъ дѣвочки давно оконченъ, но не продается и, чтобы существовать хоть какъ нибудь, художникъ хватается за случайно подвернувшіеся уроки. О его до крайности стѣсненномъ матеріальномъ положеніи доходитъ слухъ до родныхъ. Родные ему предлагаютъ переселиться къ нимъ въ Харьковъ отдохнуть, но всѣ предложенія этого рода Врубель обходитъ упорнымъ молчаніемъ. И отецъ художника съ грустью и недоумѣніемъ убѣждается, что «Миша прочно засѣлъ въ Кіевѣ» и что не такъ то легко сдвинуть его съ этого мѣста. Но онъ рѣшается на послѣднюю мѣру, чтобы извлечь любимаго сына изъ критическаго положенія. Воспользовавшись одной изъ служебныхъ командировокъ, А. М. Врубель заѣзжаетъ на одинъ день (8 сентября 1886 г.) въ Кіевъ. Впечатлѣніе, которое онъ вынесъ отъ свиданія съ сыномъ, сохранилось въ письмѣ къ дочери Аннѣ Александровнѣ. Письмо это полно глубокой печали о судьбѣ сына, которому уже исполнилось тридцать лѣтъ, а о какомъ нибудь опредѣленномъ въ матеріальномъ отношеніи положеніи еще нѣтъ и помину. Но лучше передать это прекрасное письмо, такъ живо переносящее въ ту эпоху, его собственными словами:

Харьковъ, 10 сентября 1886 г.

«Миша здоровъ, по его словамъ, но на видъ худъ и блѣденъ. Съ вокзала я прямо отправился къ нему и былъ опечаленъ его комнатой и обстановкой — ни одного



Судъ Париса. Среднее панно.—1893 г.
(Собраніе М. К. Морозовой).



Судъ Париса. Лѣвое боковое панно.—1893 г.
(Собраніе М. К. Морозовой).

Судъ Париса. Правое боковое панно.—1893 г.
(Собраніе М. К. Морозовой).

Испанія.—1894 г.

стола, ни одного стула. Вся меблировка—два простыхъ табурета и кровать. Ни теплаго одѣяла, ни теплаго пальто, ни платья, кромѣ того, которое на немъ (засаленный сюртукъ и вытертые панталоны), я не видалъ, можетъ бытъ—въ закладѣ. Въ карманѣ всего 5 копеекъ à la lettre. Больно, горько до слезъ мнѣ было все это видѣть. Слава еще Богу, что Миша вѣритъ въ свой талантъ и твердо надѣется на будущность. Видя его положеніе, я, разумѣется, еще разъ предложилъ ему переселиться къ намъ безотлагательно, и даже ѣхать со мной. Но онъ говоритъ, что теперь никакъ не можетъ. Надо прежде всего окончить картины Терещенки, а потомъ, можетъ быть, получитъ (если представитъ эскизы не хуже и не позже другихъ конкурентовъ) работы въ храмѣ св. Владиміра. Такъ что вопросъ о переселеніи далеко еще не рѣшенъ. И вообще Миша почему то не ухватывается за наше предложеніе, несмотря на то, что и Васнецовъ при мнѣ же совѣтовалъ ему переселиться къ намъ, пожить дома, въ семьѣ, въ другой обстановкѣ. И мнѣ кажется, что это необходимо; мнѣ кажется, что онъ впадаетъ въ мистицизмъ, что онъ черезчуръ углубляется, задумывается надъ дѣломъ и потому оно у него идетъ медленно.

«Вообрази, послѣ почти годичной работы надъ картиной Терещенки (величиной $^3/_4$ аршина въ квадратѣ) онъ при мнѣ рѣшился бросить написанное и начать вновь, разсчитывая, что такимъ

Венеція.—1893 г. (Музей Александра III).

Портретъ въ красномъ. Акварель.—1894 г.
(Собраніе И. В. Мещерина).

образомъ онъ кончитъ картину скорѣе. Сюжетъ этой картины, по моему,—не богатъ. Шатеръ персидскаго принца, весь изъ персидскихъ крайне пестрыхъ ковровъ. Софа; на ней въ пестрыхъ одѣяніяхъ возлежитъ принцъ; при чемъ въ пестротѣ не только контуры его фигуры, но и лицо трудно разсмотрѣть. Возлѣ софы на коврѣ женщина, тоже съ трудомъ выдѣляющаяся изъ пестраго фона. Другая картина, съ которою онъ надѣется выступить въ свѣтъ,—«Демонъ». Онъ трудится надъ ней уже годъ, и что же? На холстѣ ($1^1/_2$ аршина вышины и 1 аршинъ ширины) голова и торсъ до пояса будущаго «Демона». Они написаны пока одной сѣрою краскою. На первый взглядъ Демонъ этотъ показался мнѣ злою, чувственною, отталкивающею, пожилою женщиной. Миша говоритъ, что Демонъ—это духъ, соединяющій въ себѣ мужескій и женскій обликъ. Духъ, не столько злобный, сколько страдающій и скорб-

Ромео и Юлія. Эскизъ для цвѣтныхъ стеколъ. Акварель.—1895 г.
(Собраніе Ф. О. Шехтеля).

ный, но при всемъ томъ духъ властный, величавый. Положимъ такъ, но всего этого въ его Демонѣ еще далеко нѣтъ. Тѣмъ не менѣе, Миша преданъ своему Демону всѣмъ своимъ существомъ, доволенъ тѣмъ, что онъ видитъ на полотнѣ и вѣритъ, что Демонъ составитъ ему имя».

Затѣмъ говорится о поѣздкѣ въ Кирилловскую церковь и о впечатлѣніи отъ старыхъ фресокъ и новой живописи. И потомъ въ заключеніе: «Возвратясь домой (т. е. въ Харьковъ), я тотчасъ послалъ Мишѣ небольшую субсидію — 25 рублей (болѣе послать не могъ—самъ остаюсь съ 20 рублями до 20 сентября). Въ настоящую минуту она ему необходима, тѣмъ болѣе, что онъ намѣренъ купить холстъ, краски и начать вновь картину Терещенки, а денегъ—нуль!..» И опять съ горечью вспоминаетъ обстановку сына: «У него всего одна мельхіоровая чайная ложечка и одинъ сюртукъ, сшитый Богъ вѣсть когда и пришедшій въ крайне грязный и неприличный видъ. Тѣмъ не менѣе Миша бодрится и говоритъ, что матеріально онъ не бѣдствуетъ»...

Въ это время Н. К. Пимоненко былъ друженъ съ Врубелемъ и нерѣдко посѣщалъ его. Онъ помнитъ большую, неуютную комнату на Пироговской улицѣ въ домѣ Райсмиллера, ту самую, отъ обстановки которой пришелъ въ такое уныніе отецъ мастера. Комната зимой не отапливалась. «Приходишь къ нему (слова Н. К. Пимоненко), а у него страшный холодъ, вода для умыванія замерзла, а онъ работаетъ какъ ни въ чемъ не бывало.—Какъ вы можете это выносить? А онъ: «А ничего»,— махнетъ рукой и переведетъ разговоръ на другую тему».

Очень часто избираютъ художественную карьеру за неимѣніемъ ничего лучшаго въ томъ разсужденіи, что терять все равно нечего, а неравенъ часъ, что нибудь и перепадетъ,—заказъ, покойное мѣстечко, чинъ. Многіе погибаютъ, не выдержавъ борьбы, и это неизбѣжно. Нѣкоторые достигаютъ извѣстности и благосостоянія, и такъ какъ энергія и упорный трудъ въ рѣдкихъ случаяхъ не оправдываютъ возложенныхъ на нихъ надеждъ, то и нѣтъ въ этомъ достиженіи ничего удивительнаго. Но имѣть полную возможность сдѣлать жизнь достаточной и удобной и итти добровольно на худшія лишенія, какія только можно представить, и въ то же время сохранять всю независимость ума и ясность воображенія въ преслѣдованіи высшихъ жизненныхъ плановъ, такого рода явленіе — удивительная рѣдкость.

Въ такомъ необычайно исключительномъ положеніи находился Врубель въ то время. И какъ св. Людовикъ, служа убогимъ и немощнымъ, не терялъ своего королевскаго достоинства, такъ и Врубель, будучи въ бѣдности, сохранялъ все величіе и всю сложность психическихъ побужденій, — бѣдность нисколько не унизила его сердца.

VII.

РАБОТЫ ДЛЯ ВЛАДИМІРСКАГО СОБОРА.

Въ жизни Врубеля 1887 годъ укладывается болѣе правильно, чѣмъ два предыдущихъ. Онъ получаетъ возможность работать въ болѣе нормальной обстановкѣ и вообще находитъ душевное равновѣсіе. Къ этому времени относится знакомство Врубеля съ семьей Я. В. Тарновскаго, въ имѣніе котораго художникъ былъ приглашенъ на лѣто. Здѣсь онъ приступилъ къ работѣ надъ эскизами къ Владимірскому собору. «Обстановка самая превосходная,—пишетъ Врубель,—въ имѣніи Тарновскаго подъ Кіевомъ. Прекрасный домъ и чудный садъ и только одинъ старикъ Тарновскій, который съ большимъ интересомъ относится къ моей работѣ. Дѣлаю двойные эскизы,—карандашные и акварельные, такъ что картоновъ не понадобится и потому вопросъ объ участіи въ работахъ устроится скоро: думаю къ первымъ числамъ іюля его окончательно выяснить и получить небольшой авансъ и тогда, двинувъ работу, двинуться въ Харьковъ. «Демонъ» мой за эту весну тоже двинулся, хотя теперь его не работаю, но думаю, что онъ отъ этого не страдаетъ, и по завершеніи соборныхъ работъ, примусь за него съ большей увѣренностью и потому ближе къ цѣли».

Эскизы были сдѣланы. Часть ихъ сохранилась до сихъ поръ и составляетъ самое законченное и совершенное произведеніе Врубеля конца восьмидесятыхъ годовъ. Орнаменты Владимірскаго собора, несмотря на высокія ихъ достоинства, являются только какъ бы дополненіемъ къ этимъ эскизамъ. И тѣмъ не менѣе, имъ никогда не было суждено занять мѣста, о которыхъ художникъ мечталъ. Художественное выраженіе мысли въ этихъ эскизахъ настолько высоко, что пришлось не по плечу лицамъ, распредѣлявшимъ соборные заказы. Мнѣ не разъ приходилось слышать выраженіе негодованія на эту яко бы несправедливость по адресу лицъ, отъ которыхъ зависѣло распредѣленіе работъ. Я самъ въ свое время не избѣгъ этой ошибки и, сознаюсь, былъ неправъ. Съ Врубелемъ должно было произойти фатально все то, что произошло, такъ какъ онъ былъ неизмѣримо выше уровня окружавшей его среды. Въ другой странѣ и въ другую эпоху такой художникъ разсматривался

бы какъ чудо, и пріобрѣлъ бы всеобщее признаніе съ первыхъ же шаговъ своей дѣятельности. А у насъ онъ неизбѣжно долженъ былъ оказаться непонятымъ, на послѣднемъ мѣстѣ. Врубель обладалъ своимъ собственнымъ волшебнымъ языкомъ, безконечно разнообразнымъ и сложнымъ, которымъ никто не интересовался и не желалъ знать, такъ какъ всюду требовался для преуспѣянія въ житейскихъ дѣлахъ языкъ улицы. «Что безчестный и даже глупецъ всегда почти легче пробиваетъ себѣ дорогу, чѣмъ человѣкъ съ достоинствами и умомъ, — это лучше всего объясняется тѣмъ, что безчестному и глупцу легче приноровиться и освоиться въ обществѣ, которое въ массѣ своей есть ничто иное, какъ безчестность и глупость; напротивъ, мыслящій и достойный человѣкъ, не будучи въ состояніи такъ быстро войти въ общеніе, теряетъ драгоцѣнное для успѣховъ время. Одни являются купцами, которые, зная языкъ страны, сразу же могутъ продать и закупить, между тѣмъ какъ другіе принуждены научиться языку своихъ поставщиковъ и покупателей, раньше чѣмъ показывать товаръ и вести торгъ; и часто они даже брезгаютъ этой наукой и тогда возвращаются съ нераспроданнымъ товаромъ». Эта великолѣпная мысль Шамфора какъ нельзя болѣе уясняетъ положеніе Врубеля.

Эскизы для Владимірскаго собора — капитальная страница русской живописи. Глядя на нихъ, становится жаль, что въ настоящее время утерянъ прекрасный обычай стараго времени воспроизводить въ крупныхъ размѣрахъ картоны, оставшіеся неприведенными въ исполненіе послѣ великихъ мастеровъ. Этимъ воздавалась дань уваженія выдающимся артистамъ и въ то же время исполненіе монументальнымъ способомъ служило наглядным доказательствомъ того, что вещи дѣйствительно заслуживаютъ своихъ размѣровъ. На дошедшихъ до насъ эскизахъ разработаны два сюжета: «Надгробный плачъ» и «Воскресеніе». «Надгробный плачъ» или, по прекрасному выраженію XVII вѣка, «Уныніе», заимствуетъ свой сюжетъ изъ словъ знаменитаго канона Космы Майумскаго—«Не рыдай мене мати, во гробѣ зряще». Мысль эта развита въ четырехъ варіантахъ съ необыкновеннымъ достоинствомъ и совершенствомъ, какъ въ смыслѣ композиціи и рисунка, такъ и въ смыслѣ выраженія глубокаго драматизма. Страданіе перестало быть острымъ, но зато приняло видъ сознанной неутѣшности, *уныія*. По безподобной постановкѣ фигуръ, по совершенству тона, по живописному пріему, главное, по остротѣ чувства драматизма, переданнаго въ самихъ краскахъ, въ этихъ вещахъ звучитъ отголосокъ венеціанскихъ переживаній. Эти дивныя концепціи напоминаютъ (скорѣе по духу, чѣмъ по формѣ) великолѣпный надгробный плачъ Джіованни Буонконсиліо (Музей въ Виченцѣ).

Что касается двухъ варіантовъ «Воскресенія», то, глядя на нихъ, невольно приходятъ на умъ картоны послѣднихъ годовъ жизни Иванова. Въ нихъ какъ будто заложено воспоминаніе, указаніе пути, намѣренный возвратъ къ одинокому мастеру,

Рыцарь. Эскизъ для цвѣтныхъ стеколъ.—1893 г.
(Собраніе Ф. О. Шехтеля).

не оказавшему никакого вліянія на своихъ современниковъ. Это какъ бы упрекъ русскимъ художникамъ, оставившимъ совершенно неразработаннымъ великое наслѣдіе, оставшееся послѣ Иванова. Во всякомъ случаѣ, это настоящій моментъ соприкосновенія двухъ великихъ русскихъ художниковъ, которыхъ сближаетъ ихъ положеніе полнаго одиночества. Но, несмотря на кажущуюся близость и сродство положеній, между ними существуетъ огромное разстояніе. Ивановъ безподобный мастеръ, свободный, независимый, когда стоитъ лицомъ къ лицу съ природой и воспроизводитъ ее, и разслабленный, неувѣренный, ищущій совѣтовъ и спасенія внѣ себя самого, когда принимается за свою большую композицію, которую онъ считаетъ миссіей своей жизни. Даже отъ его блестящихъ, вполнѣ индивидуальныхъ по манерѣ композицій послѣднихъ лѣтъ жизни вѣетъ холодомъ. Что имъ особенно вредитъ, такъ это то, что онѣ не имѣютъ опредѣленнаго лица, нѣтъ ясно выраженнаго типа. И понятно. Его любимое лицо, типъ его — природа. Отъ этого, какъ только оставляетъ Ивановъ природу, онъ начинаетъ колебаться, сомнѣвается, ищетъ поддержки внѣ себя и внѣ своего искусства. У Врубеля, наоборотъ, центръ, точка опоры всегда въ немъ самомъ. Обладая въ высшей мѣрѣ свойствами практическаго генія, онъ мгновенно ориентируется въ своемъ положеніи, съ самаго начала онъ даетъ настолько законченныя и опредѣленныя формы выраженія своей мысли, что дальнѣйшей работой можетъ только *видоизмѣнять* ее, но не совершенствовать. И потомъ Врубель обладалъ рѣдчайшимъ качествомъ подчинять пространство, каковы бы ни были его размѣры. Всѣ свои вещи огромныхъ размѣровъ онъ исполнялъ, не разбивая на клѣтки, какъ это обыкновенно принято дѣлать для удобства работы, когда переводятъ композицію на большія пространства. Кромѣ уже мною отмѣченныхъ произведеній Кирилловской церкви, почти всѣ свои большія панно (за исключеніемъ «Микулы Селяниновича» и «Принцессы Грезы») онъ создавалъ очень часто даже безъ предварительнаго наброска, а прямо на саженныхъ полотнахъ, чему я былъ неоднократно самъ очевидцемъ. Но, несмотря на столь глубокое различіе, въ характерѣ Иванова и Врубеля есть много родственнаго. Благородство и широта общаго плана жизни, стихійная преданность великому искусству, беззавѣтное стремленіе къ изученію природы, склонность къ созерцанію и добровольное подчиненіе долгу—вотъ черты, которыя сближаютъ двухъ великихъ художниковъ.

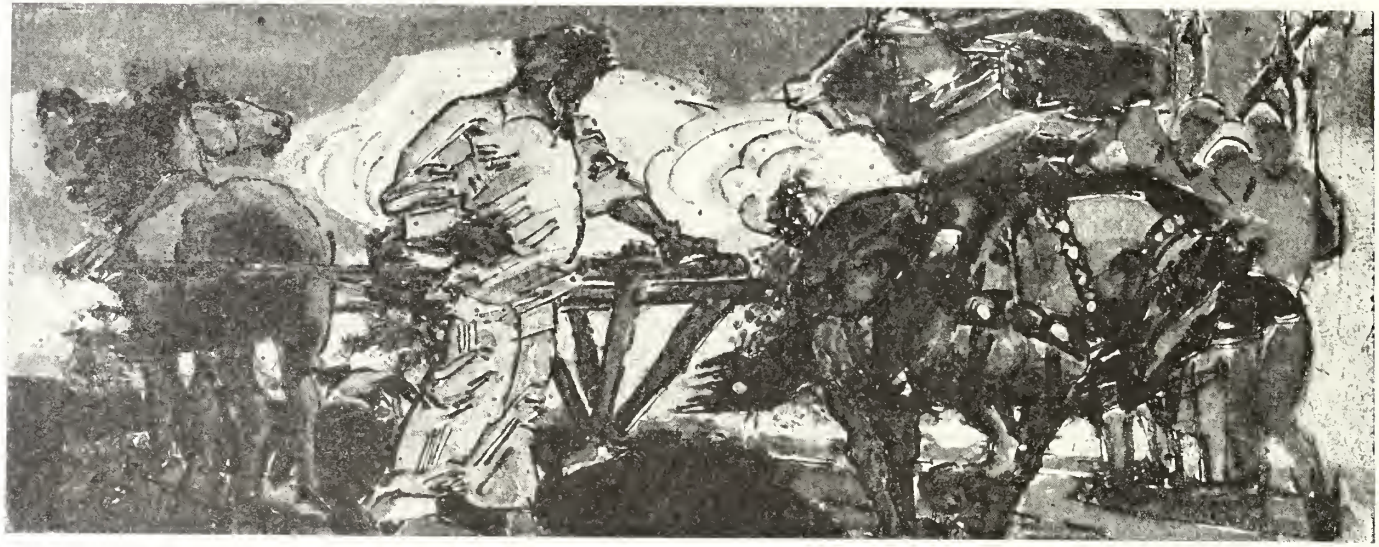
Въ письмахъ не сохранилось, какъ отнесся Врубель къ удару, нанесенному ему отказомъ, но, судя потому, что онъ продолжаетъ неустанно работать, онъ мужественно вынесъ этотъ незаслуженный ударъ. Въ это время онъ принимается за разработку высшихъ моментовъ жизни Христа. Христосъ въ пустынѣ — сосредоточенность. Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду—борьба, и въ Воскресеніи—просвѣтленіе. Отъ всего этого замысла остался одинъ только чудесный картонъ для Христа въ

Гадалка.—1895 г. (Третьяковская галерея).

Геѳсиманскомъ саду. А «Демонъ» неотступенъ, какъ всегда. Жизнь кое какъ наладилась, вошла въ норму, и опять работа на первомъ планѣ. Даже жажда сердечной привязанности, несмотря на томительность своего проявленія, нисколько не разслабляетъ художника,—все должно служить подвигу искусства. Но сердечная рана нѣтъ-нѣтъ и заноетъ съ прежней остротой: «Что тебѣ сказать о томъ, что я тебѣ намекалъ? Чуть-чуть хорошихъ минутъ, болѣе—тяжелыхъ и гораздо болѣе—безразличныхъ; одно только — средоточію и прямолинейности въ работѣ безмѣрно помогаетъ»,—точно, дѣйствительно, не пишетъ, а говоритъ, чувствуется даже интонація голоса.

Въ самомъ концѣ 1887 г. Врубель началъ усиленно заниматься скульптурой. Предметъ его работы былъ «Демонъ» въ большомъ видѣ. Въ первый разъ я увидѣлъ Михаила Александровича именно въ это время. Лѣпилъ онъ въ фигурномъ классѣ рисовальной школы Мурашко. Я началъ тогда посѣщать школу; у меня осталось воспоминаніе, что характеръ лица большого Демона очень походилъ на ту голову, которая была вылѣплена нѣсколько лѣтъ спустя уже въ Москвѣ и которая находится теперь въ собраніи А. И. Боткиной. Самъ художникъ пишетъ объ этой работѣ довольно обстоятельно: «Я всѣ праздники работалъ буквально высуня языкъ (пусть не повернется тебѣ параллель съ Райскимъ—охъ, ужъ эти романисты, много разъ они меня съ толку сбили), я принялся за лѣпку. Я положительно сталъ замѣчать, что моя страсть обнять форму, какъ можно полнѣе, мѣшаетъ моей живописи,—дай сдѣлаю отводъ,—и рѣшилъ лѣпить Демона: вылѣпленный онъ только можетъ помочь живописи, такъ какъ, освѣтивъ его по требованію картины, буду имъ пользоваться, какъ идеальной натурой. Первый опытъ гигантскаго бюста не удался—онъ вышелъ очень впечатлителенъ, но развалился; слѣдующій маленькій — въ 1/3 натуры я закончилъ сильно, но утрированно — нѣтъ строя. Теперь я лѣпию цѣлую фигурку Демона. Этотъ эскизъ, если удастся, я поставлю на конкурсъ проектовъ памятника Лермонтову; кромѣ того, съ него же буду писать—словомъ, въ проектѣ отъ него молока, сколько отъ швейцарской коровы. Васнецовъ, когда я передъ нимъ развертываю такія перспективы, всегда подсмѣивается: «да, я вѣдь знаю, вы очень практичны». Да, чуть было не забылъ, я живу теперь въ Chambres garnies Чернецкаго—наше сожительство съ молодымъ Тарновскимъ разстроилось, онъ уѣхалъ надолго за границу и квартиру ликвидировалъ. Я радъ: горшокъ котлу не товарищъ. Такъ какъ у меня двѣ мастерскія—у Мурашко и у стариковъ Тарновскихъ, то маленькій номерокъ, чистенькій, свѣтлый, теплый, полный мебели и стоящій мнѣ съ двумя самоварами всего 15 рублей въ мѣсяцъ — вещь для меня очень подходящая,— главное, есть минуты полной изолированности и мнѣ флюгероватому это очень полезно».

Безпрерывная работа исключительно для самого себя большой композиціи



Микула Селяниновичъ. Два варіанта эскизовъ для большого панно Нижегородской выставки.—1896 г.

Микула Селяниновичъ.

Картонъ для декоративнаго панно Нижегородской выставки.—1896 г.

чрезвычайно утомляетъ художника. Къ тому же онъ чувствуетъ потребность для этой картины «покормиться этюдами, а подходящихъ для нея нѣтъ». Онъ оставляетъ Христа и, какъ бы въ видѣ отдыха, пишетъ очаровательную небольшую картинку en grisaille «Гамлетъ и Офелія», пользуясь для Гамлета собственной фигурой и лицомъ.

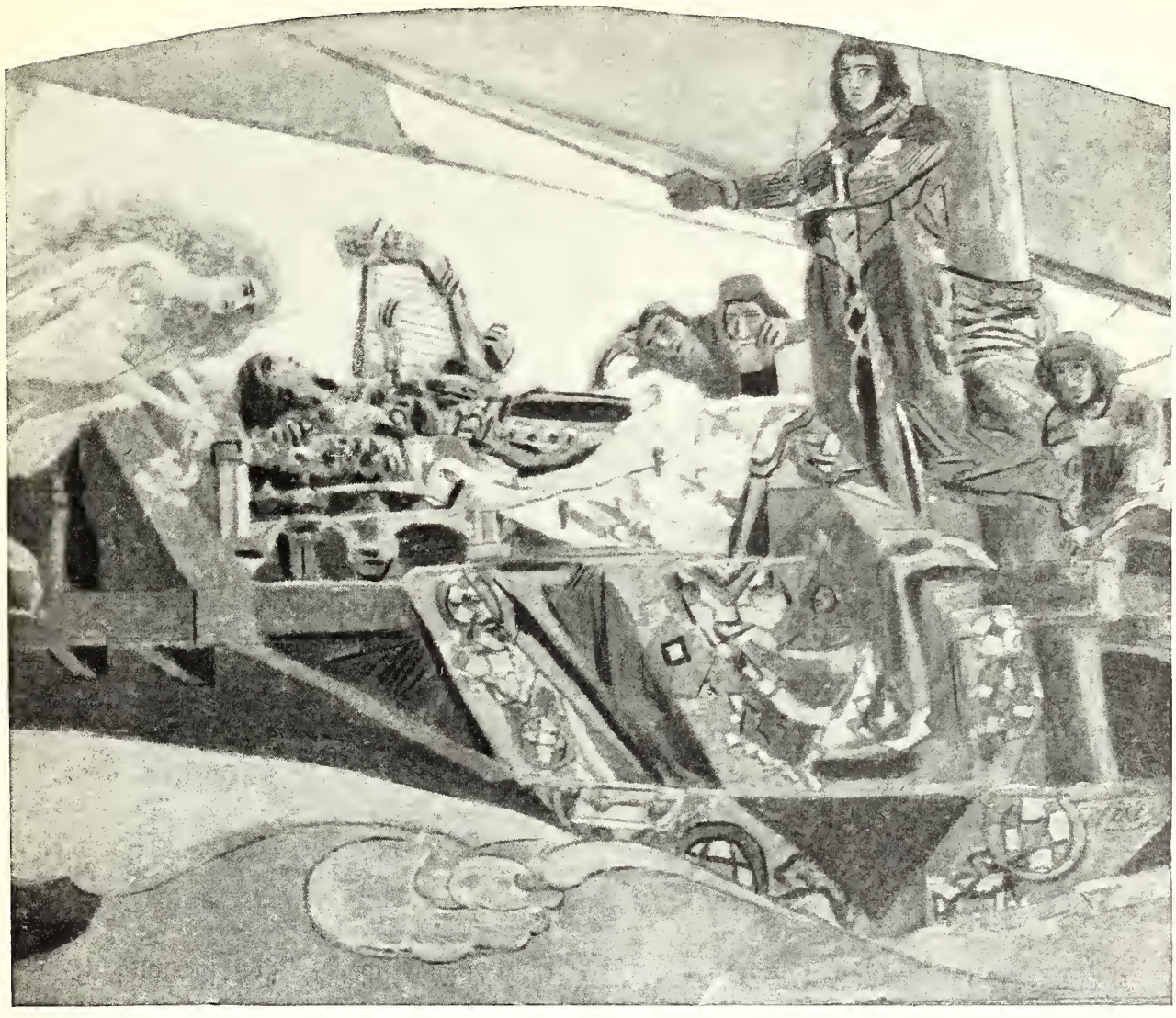
Для того, чтобы добывать хоть какія нибудь средства къ жизни, Врубель пробуетъ всевозможные способы. Не знаю, къ этой ли порѣ относится работа надъ костюмами для цирка, которыхъ было сдѣлано 400 штукъ, по двугривенному отъ костюма, но, во всякомъ случаѣ, работа эта относится къ кіевской эпохѣ. Онъ пытается писать иконы въ одной иконописной мастерской, но изъ этого ничего не выходитъ, такъ какъ пріемъ художника настолько исключителенъ, что пробы эти оканчиваются для него крахомъ и самый ординарный богомазъ проходитъ поверхъ живописи Врубеля своимъ медоточивымъ флейсомъ и тогда образа годятся. Наконецъ, онъ берется даже «иллюминировать акварелью серію фотографическихъ видовъ днѣпровскихъ пороговъ». И чтобы себя подбодрить, онъ считаетъ эту работу «интересной», но потомъ сейчасъ же убѣждается, что это нисколько не интересно, а наоборотъ, отвратительно. Вотъ письмо по этому поводу:

«Не знаю, писалъ ли я тебѣ, что взялся было для заработка иллюминировать фотографіи видовъ порожистой части Днѣпра; тутъ я снова убѣдился, что много несчастій художника происходитъ оттого, что онъ недостаточно чтитъ свой даръ. Мучить себя (для какихъ бы то ни было цѣлей) надъ тѣмъ, что каждую минуту возмущаетъ твою художественную душу, не есть ли это ослаблять, принижать,

Микула Селяниновичъ. Декоративное панно для Нижегородской выставки.—1896 г.
(Собраніе М. П. Рябушинскаго).

Принцесса Греза. Декоративное панно для Нижегородской выставки.—1896 г. (Собств. С. И. Мамонтова).

притуплять ея чуткость, ея инициативу. И все это отъ привычки смотрѣть на интеллектъ, какъ на какую то неподчиненную никакимъ физическимъ законамъ пружину. А, между тѣмъ, это то безконечно сложно обусловленное состояніе—функція организма, въ которой порча одного маленькаго колесика все останавливаетъ; а мы думаемъ, что обойдется, если выломаемъ два, три и т. д.— и думаемъ, что творчество здорово, не хирѣетъ, когда одно изъ колесиковъ называется внѣшнимъ невмѣшательствомъ. Короче,—я бросилъ фотографіи и вообще рѣшилъ ни за что не браться, кромѣ уроковъ, для которыхъ я выработалъ такую систему: сажусь и пишу или рисую, а ученица смотритъ; нахожу, что это наилучшій способъ показать, что надо видѣть и какъ передавать. Учениковъ буду брать уже хорошо подготовленныхъ. Но чтобы не очень отнимать все-таки у себя времени, рѣшилъ имѣть не болѣе трехъ и много четырехъ уроковъ, что при платѣ 4 р. за урокъ дастъ 48 — 64 р. въ мѣсяцъ, что мнѣ вполнѣ достаточно. Теперь у меня два урока и ихъ даже, при маленькомъ стѣсненіи, вполнѣ достаточно для моего умѣреннаго обихода. Кромѣ того, моя система преподаванія и мнѣ приноситъ пользу, заставляя работать съ натуры во всю мочь и безъ всякихъ цѣлей, что наединѣ я уже усталъ до тошноты дѣлать, а это безусловно полезно. Второй принципъ, который себѣ ставлю—работать не болѣе двухъ часовъ въ день, покуда не брошишь тягостной привычки пропускать мимо ушей, что пробилъ часъ конца настроенію и продолжать поддерживать себя въ рабочемъ подвигѣ, который уже никуда не годится. Васнецовъ увѣряетъ, что черезъ нѣсколько дней захочешь



Принцесса Греза.

Картонъ для декоративнаго панно Нижегородской выставки.—1896 г.

только четверть часа работать, а я увѣренъ, что время будетъ расти на томъ основаніи, что уберегшись, наконецъ, отъ ломанья, сберегаешь силы и тѣмъ прибавляешь устойчивость къ ежедневнымъ нормамъ. Теперь эти два часа четыре раза въ недѣлю буду посвящать Христу, который началъ у Тарновскихъ, и я увѣренъ, что работая по два часа въ день, сработаю больше, чѣмъ сработалъ въ два мѣсяца, работая цѣлый день, да и не устану до омерзѣнія, до того, что полтора мѣсяца не хотѣлъ и смотрѣть на картину».

Маргарита.
Декоративное панно въ домѣ А. В. Морозова въ Москвѣ. 1896 г.

Его все еще продолжаетъ занимать мечта объ участіи въ росписи собора и поэтому «изо всѣхъ силъ» онъ пишетъ Христа. Какъ сильно онъ былъ увлеченъ идеей о религіозной живописи, служитъ доказательствомъ то, что даже десять лѣтъ спустя его завѣтнымъ желаніемъ было расписать церковь. Самая мысль о Демонѣ отступаетъ на нѣкоторое время на второй планъ.

Въ ноябрѣ 1888 г. онъ пишетъ сестрѣ: «Я, *наконецъ,* принялъ участіе въ соборныхъ работахъ. Покуда это, разумѣется, не le bout du monde, а всего композиція и надзоръ за исполненіемъ орнаментовъ въ боковыхъ наосахъ—1.000 квадратныхъ аршинъ за 1.500 рублей, т. е., за покрытіемъ расходовъ, мнѣ удастся зарабатывать въ мѣсяцъ 150—200 рублей. Далѣе будетъ исполненіе картоновъ и эскизовъ Свѣдомскаго на четырехъ плафонахъ, а тамъ самостоятельно кусокъ съ такъ называемой лицевой, т. е. сюжетной живописью». Плафоны, о которыхъ упоминаетъ Врубель—«Дни Творенія» И. Свѣдомскаго. Только одинъ изъ нихъ былъ исполненъ Врубелемъ, но почти совершенно переписанъ Свѣдомскимъ; техника Врубеля была найдена неудовлетворительной. Что касается лицевой живописи, то здѣсь не подразумѣвается ни «Воскресеніе», ни «Вознесеніе», такъ какъ эти сюжеты были уже отданы Свѣдомскому. Не были ли обѣщаны Врубелю изображенія Святыхъ, на столбахъ боковыхъ наосовъ храма? Какая иронія судьбы! Нѣсколько позже, а именно въ 1891 г., часть картоновъ, изображающая различныхъ святыхъ, была испол-

Фаустъ.
Декоративное панно въ домѣ А. В. Морозова въ Москвѣ. 1896 г.

Фаустъ и Маргарита. Декоративное панно.—1896 г.
(Собраніе М. К. Морозовой).

пена для СвѢдомскаго Врубелемъ же во время пребыванія его въ РимѢ. ГдѢ эти картоны? Я помню безподобно нарисованныя руки и великолѢпныя по экспрессіи вдохновенныя головы; эти послѢднія, впрочемъ, были пройдены СвѢдомскимъ. Страхъ передъ Врубелемъ былъ такъ великъ, что ему даже не дали написать вверху надъ окнами ангеловъ, замыкающихъ его же собственные орнаменты. Да и орнаменты достались ему скорѢе случайно, благодаря фантастически низкой цѢнѢ,

Мефистофель.
Декоративное панно въ домѣ А. В. Морозова.—1896 г.

нежели изъ признанія высокихъ достоинствъ художника. Насколько участіе его считалось несущественнымъ и эпизодичнымъ, достаточнымъ доказательствомъ служитъ то, что имя Врубеля забыли даже помѣстить на мраморной доскѣ, тогда какъ на ней перечислены рѣшительно всѣ участники въ работахъ соборныхъ. Въ орнаментахъ этихъ сказалось не только совершенное пониманіе и остроуміе орнаментальныхъ формъ, но также передана красота и ароматъ живыхъ цвѣтовъ, которые встрѣчаются въ поляхъ, лугахъ и лѣсахъ. Въ нихъ передано напряженное изученіе цвѣтовъ, которые писалъ и рисовалъ Врубель все это время въ огромномъ количествѣ. Фіолетовые, фосфорически голубые цвѣты,— ландыши, водяныя лиліи, колокольчики и многія другія породы цвѣтовъ и травъ съ удивительной гибкостью ложатся на стѣнахъ храма. Есть также безподобныхъ два мотива—одинъ съ ангелами, другой—съ рыбами. Есть еще два прекраснѣйшихъ панно, которыя помѣщаются внизу подъ окнами. Къ сожалѣнію, эти панно теперь закрыты наполовину особаго характера сооруженіями въ quasi-русскомъ стилѣ, которыя неизвѣстно почему и для чего портятъ общее впечатлѣніе лучшихъ нашихъ храмовъ, разрастаясь какъ злокачественные грибы на мѣстахъ, совершенно неподобающихъ.

Я работалъ въ это время подъ руководствомъ Михаила Александровича и помню, что работа шла скоро и, какъ мнѣ въ то время казалось, необычайно просто. Художникъ прямо на стѣнѣ рисовалъ часть мотива, остальное переносилось механически. Оригиналъ, нарисованный углемъ, раскрашивался, по этой раскраскѣ составлялись тона и вся остальная площадь покрывалась соотвѣтствующими тонами и мотивъ получалъ совершенно законченный характеръ. Прекрасно помню наружный видъ Врубеля того времени. У меня сохранилась до сихъ поръ въ памяти прекрасная голова, разительно напоминающая по общему своему характеру

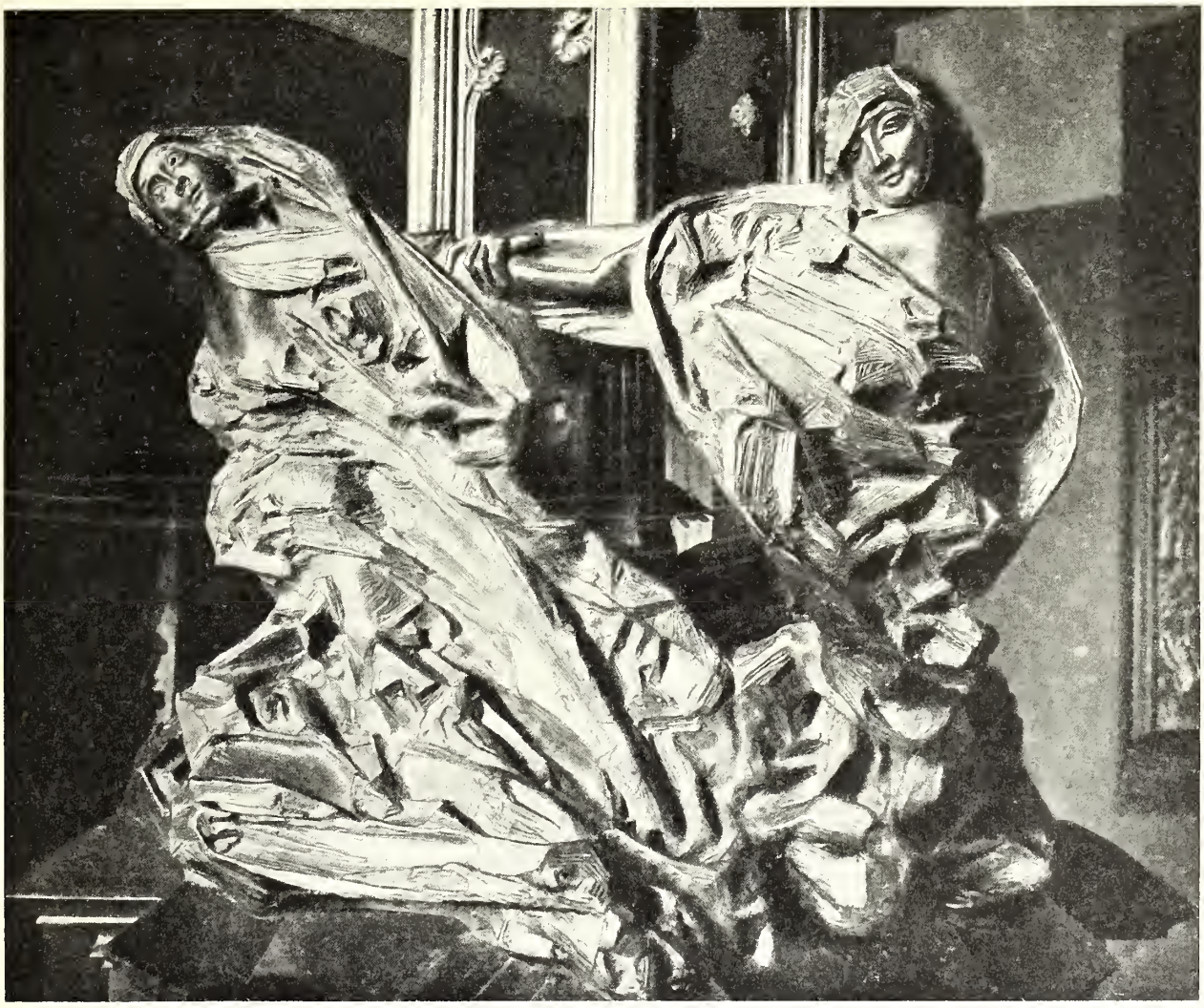
Полетъ Фауста и Мефистофеля.—1896 г.

(Собраніе С. А. Бахрушина).

Робертъ и Бертранъ.

Декоративная скульптура на лѣстницѣ дома бывшаго С. Т. Морозова, нынѣ М. И. Рябушинскаго.—1896 г.

благородныя мраморныя римскія головы временъ Августа. Необыкновенно густые волосы опредѣленно и рѣзко очерчивали и выдѣляли пластичность лба. Упрямый и прочный затылокъ—признакъ желѣзнаго упорства. Тонко очерченное лицо съ постояннымъ мягкимъ выраженіемъ—какъ бы оттѣнкомъ улыбки. Онъ одѣвался въ родѣ того, какъ значительно позже начали одѣваться циклисты, носилъ также иногда высокіе штиблеты (объ этой детали костюма сохранилось воспоминаніе и у Сѣрова). Походка у него была удивительно легкая, иногда онъ во время ходьбы пришелкивалъ пальцами, а иногда вращалъ кисть правой руки, какъ бы для упражненія, какъ дѣлаютъ японскіе каллиграфы. Маленькій автопортретъ Михаила Александровича

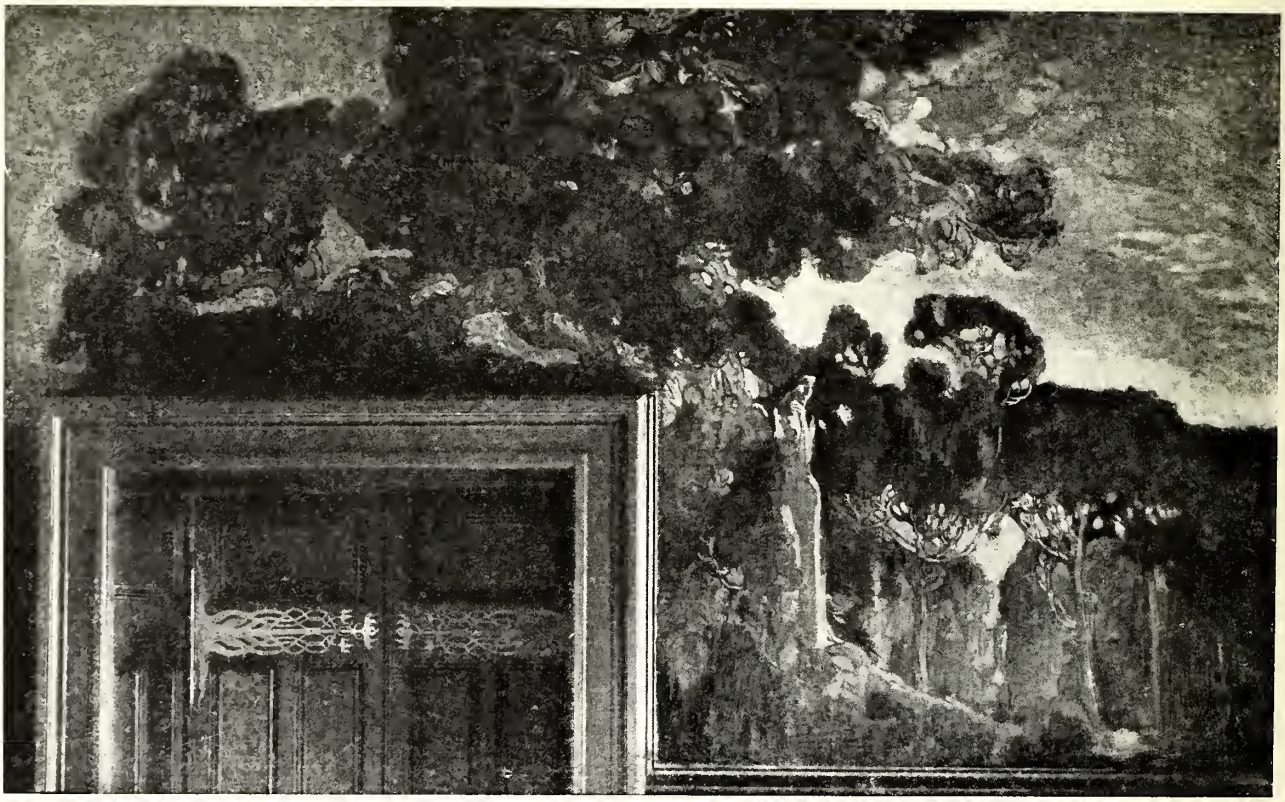


Робертъ и Бертрамъ.

Декоративная скульптура на лѣстницѣ дома М. П. Рябушинскаго.—1896 г.

того времени, необыкновенно схожій, находится у жены художника. Мы всѣ любили Врубеля. Получить его одобреніе было особенно лестно, несмотря на то, что въ обращеніи онъ былъ необыкновенно мягокъ. Многіе, знавшіе его, подпадали подъ вліяніе его чарующихъ манеръ на долгое время.

Оканчивается 1888 г. для Врубеля самыми радужными надеждами. Для него эта пора жизни была періодомъ почти абсолютнаго спокойствія и довольства самимъ собой. Уравновѣшенности положенія много способствовали, конечно, условія обязательной заказной работы, такъ какъ работа послѣднихъ лѣтъ



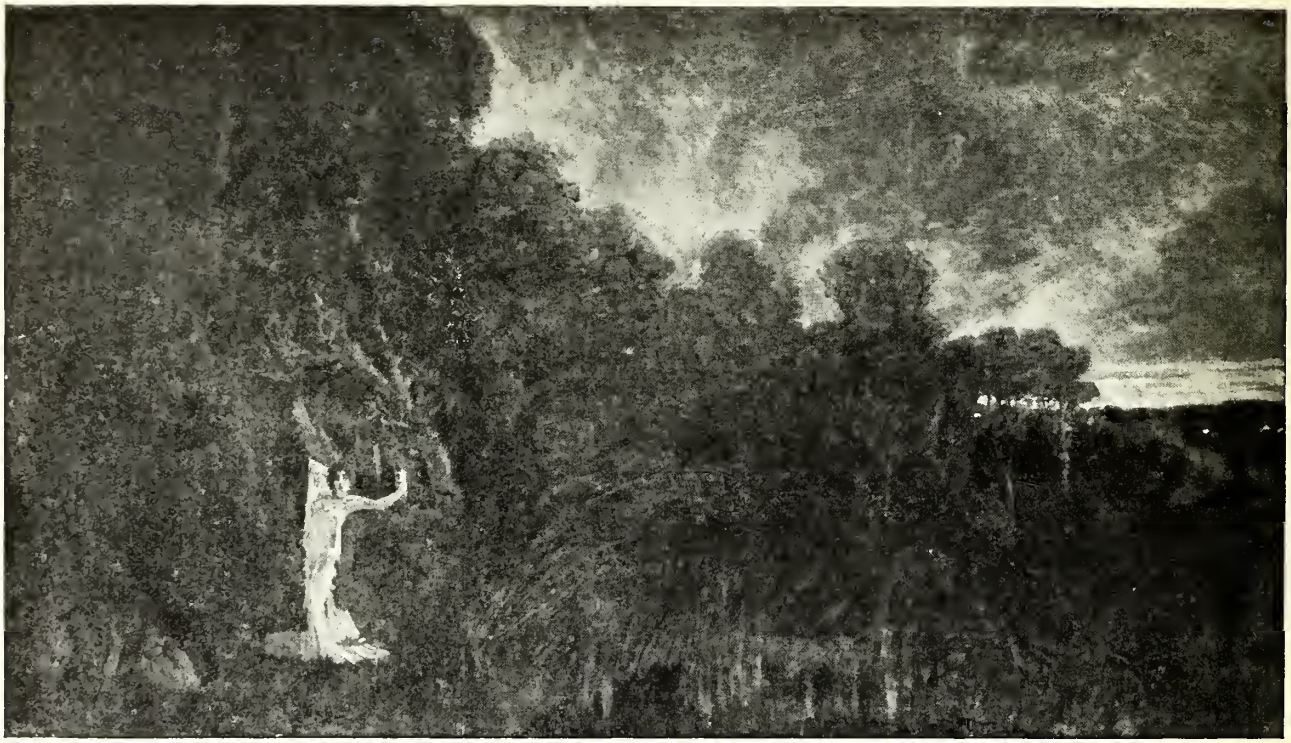
Утро.

Декоративное панно для дома С. Т. Морозова, нынѣ М. П. Рябушинскаго.—1897 г.

исключительно для самого себя безмѣрно утомила художника. Онъ самъ объ этомъ говоритъ:

«Веду жизнь гомерическую, три четверти денегъ извожу на ѣду и половину времени на сонъ. Ничего не читаю; бываю только въ циркѣ, да изрѣдка у Мацневыхъ и Тарновскихъ. Пріѣзжалъ сюда Сѣровъ. Онъ мнѣ не признался, но я замѣтилъ, что онъ мысленно разѣвалъ ротъ на мой «гомеризмъ». Онъ женится и въ январѣ переѣдетъ на жительство въ Кіевъ. Я съ нимъ только не стѣсняюсь, но удовольствія прежняго уже не нахожу. Вотъ уже скоро три недѣли, какъ я работаю, и работа все мнѣ становится проще и занимательнѣе — какъ разъ обратное моимъ одиноким замысламъ: всегда кажется до того просто, что за четырехаршинный холстъ береться дерзко, даже безъ наброска предварительнаго, а послѣ запутываешься на работѣ, становится отвратительно. Это потому, что здѣсь много отводовъ для ненастоящаго градуса энергіи, въ видѣ разрѣшенія вопросовъ побочныхъ, помощническихъ, да и реагированіе Праховской дѣловитости и эрудиціи. Словомъ,

Муза.—1896 г.
(Собраніе Ф. О. Шехтеля).



Вечеръ.

Декоративное панно для дома С. Т. Морозова, нынѣ М. П. Рябушинскаго.—1897 г.

я на годъ въ будущемъ смотрю самымъ розовымъ образомъ, а дальше загадывать не стоитъ, самое худшее легко встрѣтить силами, накопленными въ годъ подъема духа. Гдѣ это педагогъ предлагаетъ родителямъ во что бы то ни стало поддерживать въ дѣтяхъ веселость духа, что на всю жизнь воспоминаніе объ этомъ будетъ плюсомъ въ ихъ силахъ, да и взрослые незамѣтно отдаются иллюзіи сейчасъ, чтобы поднять бремя многихъ часовъ трезвости? Полное равновѣсіе—унылый признакъ. Ну, заврался: вышло въ родѣ панегирика—«завтра, завтра, не сегодня».

На прощанье онъ еще разъ возвращается къ предмету своихъ помысловъ, къ своему кумиру. Иная жизнь и иная обстановка вырвутъ изъ сердца очарованіе и дадутъ мѣсто новымъ увлеченіямъ, но въ памяти художника сохранится навсегда живая признательность къ стихіи, давшей толчекъ къ созданію дивнаго женскаго образа. Въ послѣднемъ кіевскомъ письмѣ къ сестрѣ находимъ такую приписку: «А помнишь о чемъ мы говорили—то чувство, оно, кажется, растетъ и крѣпнетъ и тѣмъ сильнѣе, чѣмъ чаще я доволенъ собою. Ты знаешь, разсудочность усыпляетъ, а это чувство неусыпный показатель».

VIII.

ПЕРЕѢЗДЪ ВЪ МОСКВУ.

«Москва, Москва!»

Радищевъ. Путешествіе изъ Петербурга въ Москву.

Съ осени 1889 года Врубель переселяется въ Москву. Это произошло такимъ образомъ. Врубель изъ Кіева ѣздилъ въ Казань къ заболѣвшему отцу и на возвратномъ пути остановился на нѣсколько дней въ Москвѣ. Онъ нашелъ здѣсь Сѣрова, и тотъ сталъ уговаривать Врубеля не ѣздить въ Кіевъ, хвалилъ московскую жизнь, познакомилъ Врубеля съ извѣстнымъ московскимъ дѣятелемъ С. И. Мамонтовымъ, который содержалъ оперу и вообще интересовался новымъ искусствомъ. Мамонтовъ предложилъ Врубелю поселиться у него, и Врубель, думавшій пробыть въ Москвѣ лишь нѣсколько дней, такъ и не уѣхалъ въ Кіевъ, захваченный московской жизнью.

Москва въ то время занимала особое мѣсто въ русскомъ искусствѣ. Девяностые годы были временемъ, когда стала ощущаться блѣдность и односторонность жизненныхъ идей тогдашней интеллигенціи. Но задачи болѣе высокой культуры были мало кому доступны: новыя теченія выражались въ отворачиваніи отъ интеллигентскихъ стремленій, въ увлеченіи «широкой» жизнью, въ увлеченіи искусствомъ fin de siècle. Купеческая, широко живущая Москва была болѣе для этого благопріятной почвой, чѣмъ чиновничій и интеллигентскій Петербургъ. И именно въ Москвѣ художники новаго направленія находили заказчиковъ и цѣнителей.

Таково было общество, въ которомъ очутился Врубель, поселившись въ Москвѣ, и новое для художника положеніе должно было отразиться на его искусствѣ. Въ Кіевѣ Врубель жилъ на свободѣ и въ безызвѣстности, имѣя кое какія личныя отношенія къ людямъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ обладая огромнымъ запасомъ духовнаго уединенія, главное же, художественнаго уединенія. Въ такомъ положеніи было много, конечно, и труднаго: создавая рѣдкія по совершенству вещи, Врубель смотрѣлъ на нихъ лишь какъ на пробы и попытки, и вещи эти уничтожались или оставались въ видѣ эскизовъ. Въ иномъ положеніи очутился художникъ въ Москвѣ. Здѣсь впер-

вые попалъ Врубель въ среду, насыщенную новомодными вѣяніями, насыщенную честолюбіемъ новизны. Здѣсь онъ долженъ былъ работать на виду, на заказъ, окруженный критиками и конкурентами. Такая перемѣна не могла не отразиться на Врубелѣ. Вотъ какъ описываетъ онъ свое настроеніе въ письмѣ къ сестрѣ, писаномъ въ девяностомъ году.

1-е мая.

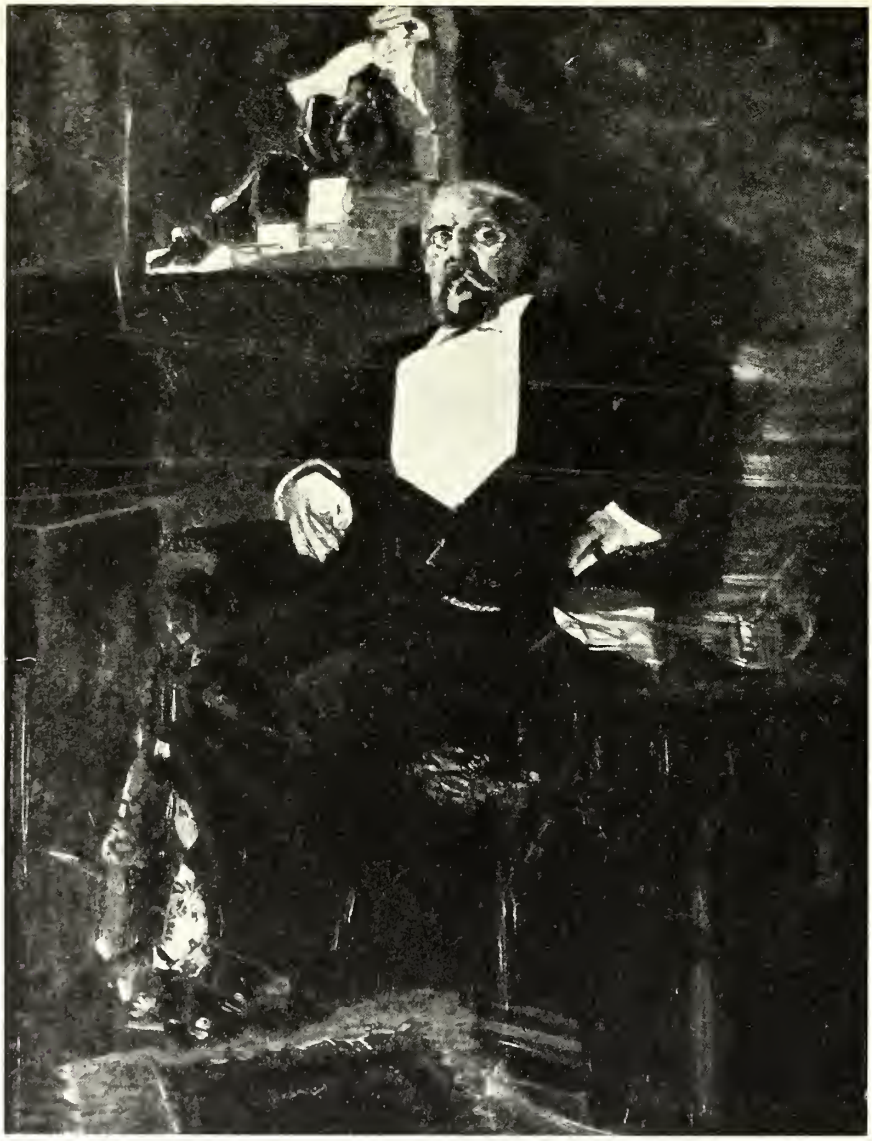
«Нюта, дорогая моя, ты не должна очень сердиться, что я такъ давно тебѣ ни слова; хотя это преступленіе и не имѣетъ названія. Страшно грубо.

Но что дѣлать, когда моя жизнь все еще состоитъ только изъ опьяненій да самогрызки и ворчанья на окружающее. Ужасно какъ то ожесточаешься. Ты знаешь, я эту зиму провелъ въ Москвѣ; и теперь здѣсь же. Васнецовъ правду говорилъ, что я здѣсь найду полезную для меня конкуренцію. Я, дѣйствительно, кое что дѣлалъ часто изъ побужденія «такъ не дамся же»! И это хорошо. Я чувствую, что я окрѣпъ, т. е. многое платоническое пріобрѣло плоть и кровь. Моя манія, что непремѣнно скажу что то новое, не оставляетъ меня, и я все такъ же, какъ помнишь въ томъ стихотвореніи, которое намъ въ Астрахани или въ Саратовѣ (не припомню) стоило столькихъ слезъ, могу повторить про себя: «Où vas tu? je n'en sais rien». Одно только для меня ясно, что поиски мои исключительно въ области техники. Въ этой области спеціалисту надо потрудиться, остальное все сдѣлано уже за меня, только выбирать».

Съ переѣздомъ въ Москву и въ жизни и въ искусствѣ Врубеля начинается переломъ,—кончается время юности, наступаетъ зрѣлый возрастъ. Наставшее новое было и положительнымъ и отрицательнымъ. Въ уединенной мысли и творчествѣ Врубеля кіевскаго времени было поразительно тонкое и сложное чувство жизни, и Врубелевскія вещи этой эпохи полны непревзойденнаго, чуднаго строя. Но видно все же, что эти рѣдкія по совершенству произведенія еще не окончательное проявленіе художника. Врубель долженъ былъ достичь еще большей широты и осязательности въ своемъ творчествѣ. Попавъ въ среду новыхъ теченій и сталкивающихся интересовъ, Врубель долженъ былъ стать рѣшительнѣе, практичнѣе. Исчезла та, уже слишкомъ высокая, взыскательность, которая мѣшала ему на чемъ либо остановиться; теперь Врубель смѣло выполняетъ представляющіеся замыслы. Но не могла сохраниться и вся сложность и тонкость настроенія предыдущей эпохи. Творчество Врубеля напрягается, но вмѣстѣ какъ бы тяжелѣетъ. Теперь оно уже не такъ сверкаетъ праздничнымъ строемъ искусства возрожденія. И все же оно развиваетъ ту же основную художественную тему, выражая ее въ мощныхъ и поразительныхъ, но менѣе уравновѣшенныхъ созданіяхъ.

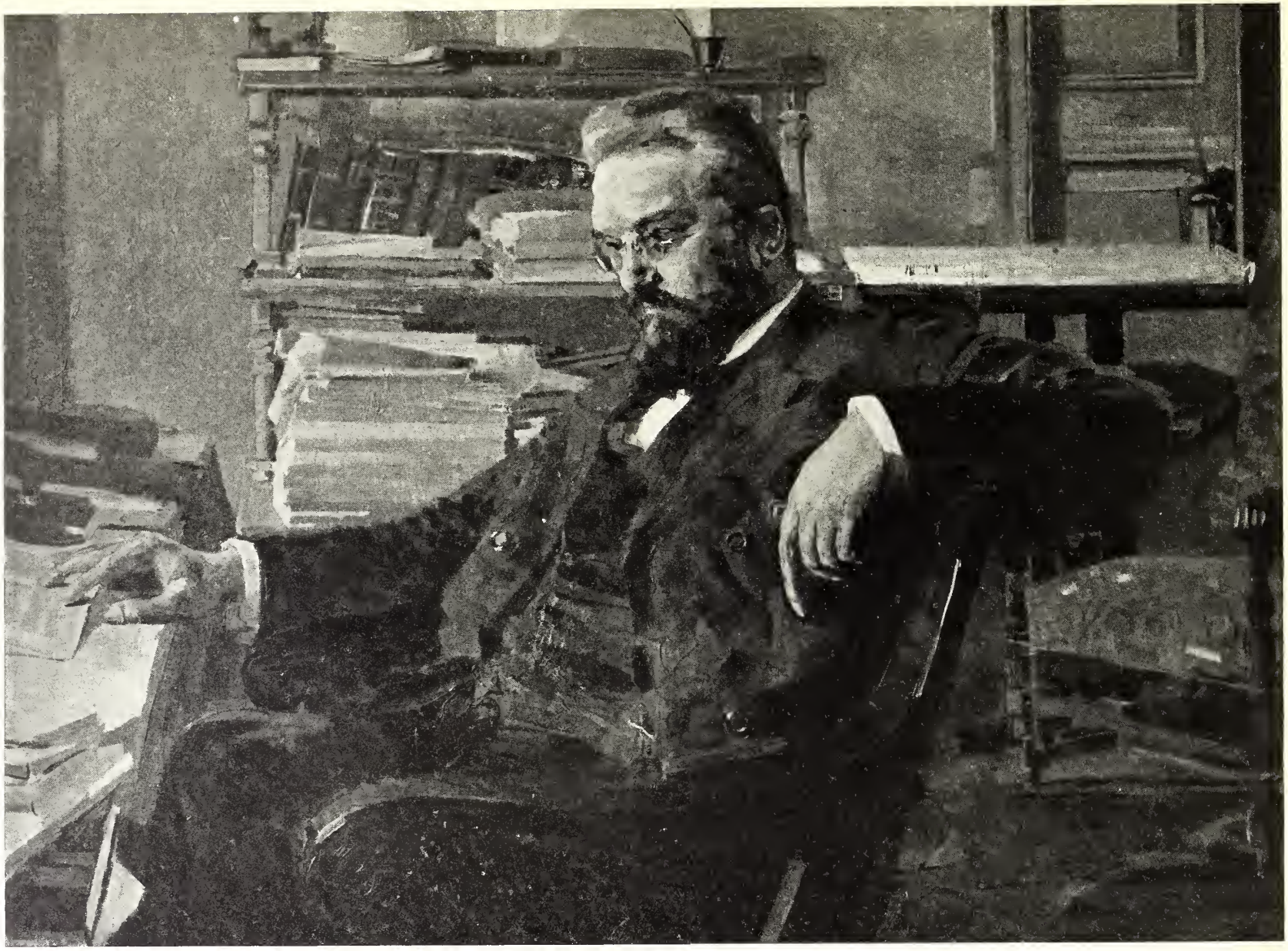
Полдень.

Декоративное панно для дома С. Т. Морозова, нынѣ М. Н. Рябушинскаго.—1897 г.



Портретъ С. И. Мамонтова.—1897 г.
(Собраніе М. Н. Рябушинскаго).

Первыя московскія произведенія были какъ бы завершеніемъ, хотя и неполнымъ, кіевскихъ замысловъ. Въ 1890 г. Врубель наконецъ написалъ Демона, послѣ столь долгой работы надъ этой темой въ Кіевѣ. Объ этой картинѣ Врубель пишетъ сестрѣ тѣмъ же лѣтомъ девяностаго года: «Вотъ уже съ мѣсяцъ я пишу Демона, т. е. не то, чтобы моего монументальнаго Демона, котораго я напишу еще со временемъ, а «демоническое»: полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло задумчивая



Портретъ К. Д. Арцыбушева.—1897 г. (Собраніе Ю. К. Арцыбушева).

Морская царевна.—1897 г.
(Музей Александра III).

фигура сидитъ, обнявъ колѣни, на фонѣ заката и смотритъ на цвѣтущую поляну, съ которой ей протягиваются вѣтви, гнущіяся подъ цвѣтами».

Въ этомъ «Сидящемъ Демонѣ» выразилась зрѣлость и полнота творчества Врубеля. И по гармоничному, лиловато смуглому колориту, и по поразительной силѣ и энергіи рисунка,—это произведеніе первой величины. Здѣсь въ первый разъ съ такой ясностью выражается въ творчествѣ Врубеля идея громадности: фигура Демона съ превосходно изогнутыми, тяжелыми руками полна нечеловѣческой мощи. Это моментъ боевой сосредоточенности искусства Врубеля: онъ самъ полонъ напряженныхъ силъ, и не знаетъ еще, куда направится. И Демонъ его громадный, мускулистый и недвижный сидитъ, обнявъ колѣни, въ нѣмомъ раздумьѣ.

Вскорѣ послѣ этого Врубель получилъ заказъ на иллюстраціи къ Лермонтову. «Я теперь занятъ», пишетъ онъ, «иллюстраціями къ Демону въ изданіи иллюстрированнаго Лермонтова Товариществомъ Кушнерева. Ты можешь прочесть объявленіе объ этомъ изданіи въ мартов-

Прощаніе царя морского съ царевной Волховой.—1898 г.
(Собраніе П. С. Остроухова).

ской книжкѣ «Русской Мысли». Мучаюсь и работой, мучаюсь и порывами къ кубку жизни».

Издатели задались цѣлью сдѣлать это изданіе «по возможности характернымъ и самостоятельнымъ въ художественномъ отношеніи», какъ говорится въ предисловіи, и обратились къ цѣлому ряду художниковъ: Сурикову, Рѣпину, Сѣрову, Полѣнову, Васнецову и т. д. Они обратились также къ Врубелю, и благодаря этому сдѣлали свое изданіе дѣйствительно исторически памятнымъ. Въ изданіи есть недурные рисунки другихъ художниковъ, но только Врубель создалъ нѣчто поразительное. И съ чисто технической стороны эти рисунки представляютъ удивительное по блеску и изяществу разрѣшеніе художественной задачи иллюстраціи. Врубелю принадлежитъ 13 иллюстрацій,—изъ нихъ около половины относятся къ «Демону». Все вмѣстѣ составляетъ циклъ, полный силы и значительности.

Въ этихъ произведеніяхъ, въ «Сидящемъ Демонѣ» и иллюстраціяхъ къ Лермонтову выразились замыслы, давно уже занимавшіе Врубеля, только чудная легкость кіевскаго времени замѣнилась большей мощностью и напряженностью. И самъ Врубель въ эти первые московскіе годы жилъ повышенной жизнью, переходя отъ общительности къ напряженной сосредоточенности.

Рисунки къ Лермонтову относятся къ 1890 г. Увидѣли они свѣтъ благодаря заступничеству П. П. Кончаловскаго, имѣвшаго вліяніе на издателей и принимавшаго участіе въ изданіи. Познакомилъ Врубеля съ Кончаловскимъ Сѣровъ. У Е. П. Ясе-

повской, урожденной Кончаловской, прекрасно сохранились въ памяти многіе эпизоды, сцены, слова и выраженія Врубеля, бросающіе очень яркій свѣтъ на первый годъ его московской жизни. Нѣсколько цѣнныхъ подробностей помнитъ также и В. П. Кончаловская. На отца Е. П. и В. П. произвело сильное впечатлѣніе знакомство съ Врубелемъ. Когда Кончаловскій зашелъ къ Врубелю, то увидѣлъ небольшого роста человѣка въ черной шелковой шапочкѣ на головѣ, который что то работалъ, но, увидавъ гостя, сейчасъ же бросилъ работу, засуетился, вытащилъ эль и поставилъ на столъ (все англійское въ то время его увлекало) и Демона вытащилъ. Кончаловскій такъ былъ плѣненъ Врубелемъ, что сразу же пригласилъ его къ обѣду. А дня черезъ три онъ явился съ своимъ рисункомъ Казбича, мчащагося на конѣ. Отецъ Е. П. убѣдилъ Врубеля переѣхать поближе къ нимъ и снялъ для него комнату внизу подъ своей квартирой. Врубель переѣхалъ и началось очень веселое и оживленное время. Ровно годъ бывалъ онъ каждый день у Кончаловскихъ, а потомъ исчезъ. Все время находился въ обществѣ молодежи и принималъ участіе во всѣхъ забавахъ и занятіяхъ. Набрасывался онъ всегда на все съ увлеченіемъ, но въ особенности любилъ театръ. У Кончаловскихъ была маленькая домашняя сцена. Вздумали ставить «Севильскаго Цырюльника», Врубель въ одинъ день сдѣлалъ декораціи (передѣлалъ какіе то русскіе пейзажи), изъ ломбернаго стола сдѣлалъ клавесинъ, который съ зрительнаго зала производилъ полную иллюзію. Страшно любилъ Шекспира. Намѣревались однажды играть «Комедію ошибокъ». Врубель хотѣлъ играть всѣ роли—мужскія и женскія. Кто нибудь изъ барышенъ начиналъ читать роль, онъ говорилъ: «это недостаточно страстно, она не можетъ играть». Дузе онъ ненавидѣлъ. Говорилъ: пойдите въ любое общественное мѣсто въ Италіи и найдете такихъ сколько угодно. Онъ былъ очень музыкаленъ, но пѣлъ непріятно. Могъ пѣть цѣлые дни. Страшно любилъ «Руслана и Людмилу» и «Кармену». «Степь» Чехова была его конькомъ, онъ постоянно носился съ этой вещью. Любилъ также «Адъ» Данта и Эдгара По—бывало прочтетъ «Золотаго жука» или «Бочку Амонтильядъ» и приходитъ и разсказываетъ—пугаетъ. Увлекался также Шопенгауэромъ. Но самое сильное впечатлѣніе на него произвела драма Ибсена «Привидѣнія», которую Врубель прочелъ въ рукописномъ переводѣ вмѣстѣ съ Еленой Петровной въ 1890 г. Часто возвращался къ этому произведенію и приравнивалъ жизнь героя къ своей собственной. И дѣйствительно, помимо грознаго, совершенно Врубелевскаго финала, въ этой пьесѣ есть слова и отдѣльныя выраженія, въ которыхъ намѣчается весь характеръ Врубеля. Все время «вѣчно и всегда» мечтать въ своихъ твореніяхъ о радости жизни и въ то же время чувствовать надъ собой страшную грозу, которая можетъ разразиться въ любой моментъ—въ этомъ основной тонъ великой драмы художественнаго вымысла и дѣйствительности.

Портретъ жены художника.—1898 г.
(Собственность Н. И. Врубель).

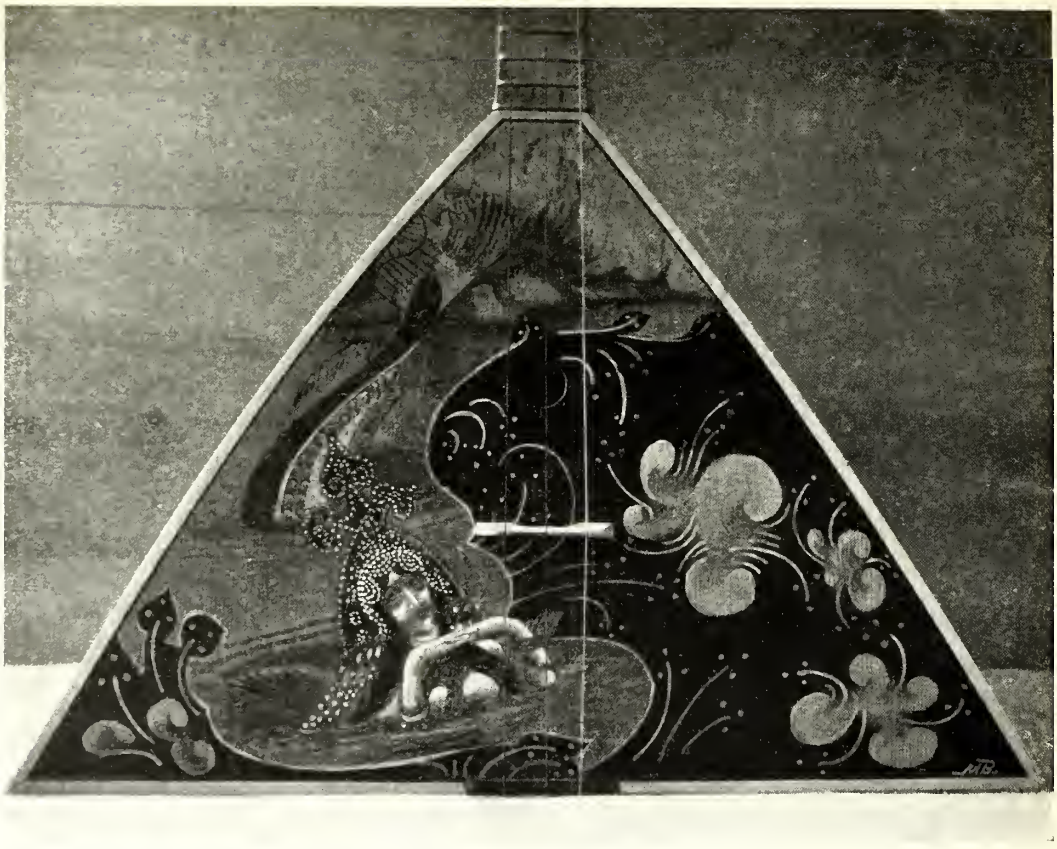
Валькирія.—1899 г.
(Собственность И. И. Врубель).

Рисунки къ Лермонтову проходили съ трудомъ и только благодаря тому, что Кончаловскій ихъ отстаивалъ, они вошли въ собраніе сочиненій. Если Врубель самъ отвозилъ рисунки, ихъ браковали или требовали передѣлокъ. Однажды, показывая свой безподобный рисунокъ—«Дуэль Печорина съ Грушницкимъ»—онъ съ сарказмомъ представлялъ, какъ будутъ критиковать: «что это, сюда луна упала? и зачѣмъ черви вокругъ?» Его обычное пламенное свойство не могло не поразить Е. И. Въ одинъ изъ вечеровъ по обыкновенію сидѣли за чаемъ у Кончаловскихъ, Врубель вдругъ всталъ изъ за стола, пошелъ въ кабинетъ отца Е. И., взялъ чернила и сдѣлалъ Печорина на диванѣ—тотъ самый листъ, который вошелъ въ изданіе сочиненій Лермонтова; и сдѣлалъ въ полчаса, а можетъ быть, въ часъ и, показывая барышнямъ совершенно законченный рисунокъ, спрашивалъ: «что, можно въ этого господина влюбиться?»

Общество художниковъ ненавидѣлъ, но и къ себѣ относился съ неумолимой

Богатырь. Декоративное панно.—1898 г.

Собственность А. И. Смирновой. Квадратное первоначальное панно значительно урѣзано впослѣдствіи съ боковъ и сверху, при чемъ вверху ему придана острокопечная, обезобразившая композицію, форма).



Балалайка.—1899 г.
(Собраніе кн. М. К. Тенишевой).

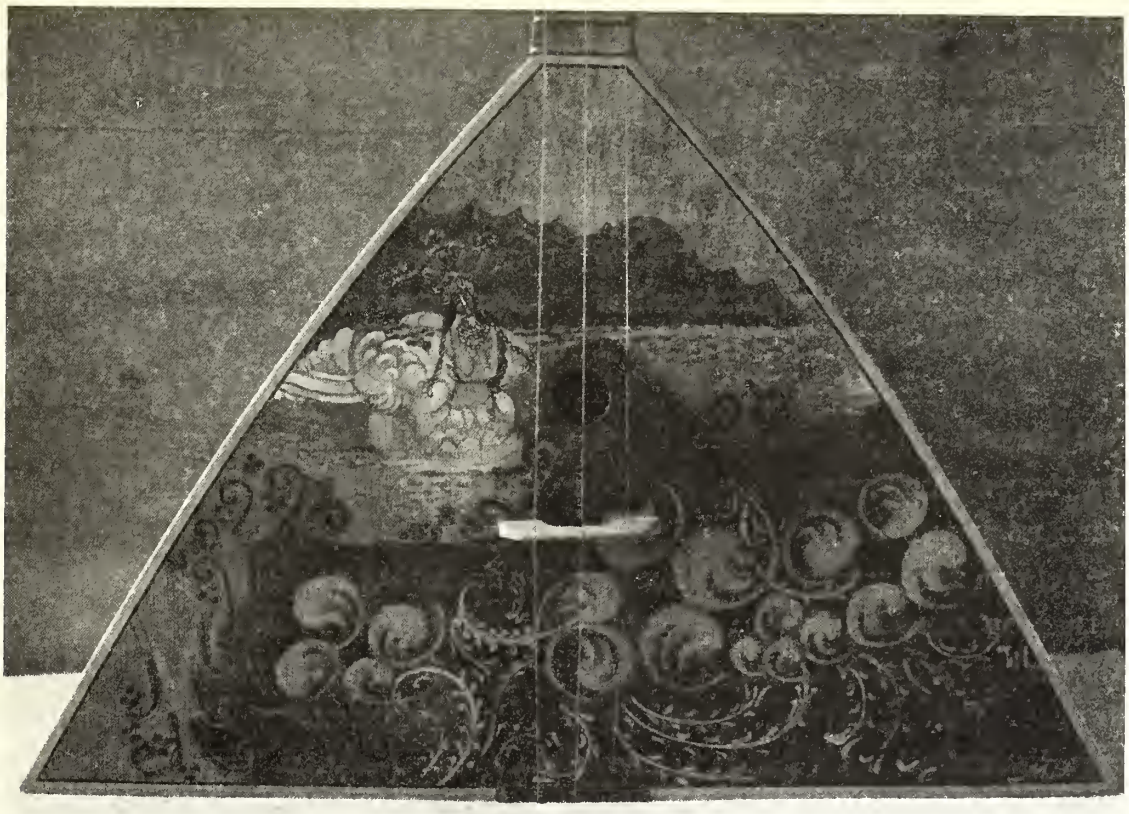
строгостью и почти съ жестокостью. Нѣкоторыя вещи свои ненавидѣлъ, издѣвался надъ ними, рѣзалъ ножницами по куску,—такъ онъ сгубилъ много своихъ произведеній. Иногда говорилъ: «Если бы я былъ богатъ, бросилъ бы живопись, поселился бы навсегда въ Римѣ и ходилъ бы изъ одного кафе въ другое». Выражалъ также иногда желаніе, чтобы всѣ музеи погибли: «Надо, чтобы перестали перелистывать искусство прошлаго, тогда насъ признаютъ».

Художникъ, всецѣло проникнутый стремленіемъ ко всему жизненному и живому, съ ненавистью относился къ явленіямъ омертвѣлаго порядка. Поэтому у него и было развито враждебное чувство къ музеямъ. Врубель говорилъ однажды В. Д. Замирайло по поводу своей «Сирени», что онъ бы не хотѣлъ, чтобы его картина попала въ музей, потому что «музей—это покойницкая»; онъ хотѣлъ бы, чтобы вещь была вдѣлана въ стѣну въ жиломъ домѣ и совершенно слилась со стѣной и была бы одна. Нѣтъ надобности повторять насколько высоко было пониманіе

М. А. Врубель

Третьяковская галерея

Пан.
(1899 г.)



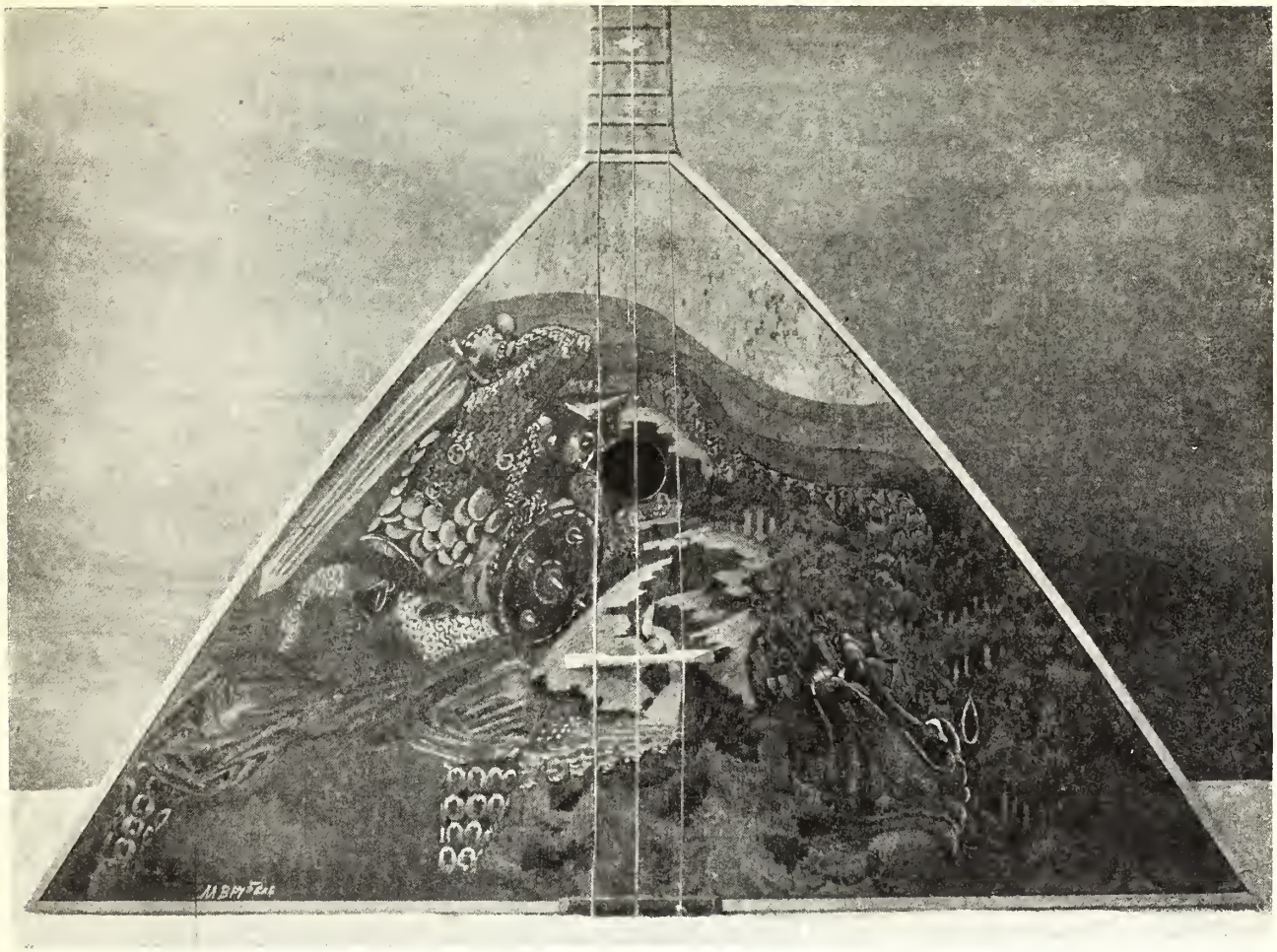
Балалайка. —1899 г.
(Собраніе кн. М. К. Тенишевой).

Врубелемъ стараго искусства. Но ему была противна игра въ культъ стараго искусства потому только, что оно старое. Мастеръ не могъ не видѣть и не чувствовать, какой огромный вредъ наносится этой лицемѣрной любовью живому художнику и его искусству.

Съ 1891 г. Врубель сближается съ семействомъ Мамонтовыхъ. Съ ними онъ жилъ и за границей, гдѣ провелъ, главнымъ образомъ въ Римѣ, конецъ 1891 г. и первую часть 1892 г. Въ Москвѣ Врубель постоянно исполнялъ для Мамонтова различные заказы и жилъ въ его домѣ. «Обстановка моей работы превосходная»,—пишетъ онъ сестрѣ,—«въ великолѣпномъ кабинетѣ Саввы Ивановича Мамонтова, у котораго я живу съ декабря. Въ домѣ, кромѣ его сына студента, съ которымъ мы большіе друзья, и его самого наѣздами, никого нѣтъ. Каждые 4—5 дней мы отправляемся дня на 2 — 3 гостить въ Абрамцево, подмосковное, гдѣ живетъ мать съ дочерьми, гдѣ и проводимъ время между кавалькадами и спаньемъ». Вру-

бель былъ друженъ съ сыномъ Мамонтова; послѣ его смерти онъ такъ пишетъ о немъ сестрѣ: «Сейчасъ я даже совсѣмъ одинъ, семья Мамонтовыхъ уѣхала въ Кіевъ, посмотрѣть на работы по исполненію во Владимірскомъ соборѣ орнаментныхъ эскизовъ сына ихъ Андрея Мамонтова, чудеснаго юношу, полтора мѣсяца тому назадъ скончавшагося здѣсь, въ Абрамцевѣ, отъ отека легкихъ. Много-много обѣщавшій юноша; я, несмотря на то, что чуть не вдвое старше его, чувствую, что получилъ отъ него духовное наслѣдство. А можетъ, это только впечатлѣніе вообще той семейной среды, у которой и онъ „душевно питался».

Въ эти первые московскіе годы Врубель велъ дѣятельную, временами оживленную жизнь, но часто также былъ въ мрачномъ настроеніи духа. Онъ былъ еще на перепутьи, и не выработалъ той странной уравновѣшенности, которой отличался въ концѣ 90-хъ годовъ. И онъ ощущалъ потребность въ уединеніи. Въ 1893 г. сестра художника, Анна Александровна переѣхала жить въ Москву. Она отправилась въ домъ Мамонтова разыскать своего брата: къ ней вышелъ Коровинъ; Врубель уже не жилъ у Мамонтова, онъ устроился самостоятельно. Сестрѣ Врубель былъ радъ. Они жили отдѣльно, но Врубель, особенно первое время, приходилъ къ сестрѣ по вечерамъ почти ежедневно. «Часто онъ приходилъ», разсказываетъ Анна Александровна,—«и сидѣлъ совершенно молча, ничего не говоря. Ему было пріятно, что сидитъ со мной, но онъ былъ такъ мрачно настроенъ, что не разговаривалъ». Такъ сосредоточенъ и напряженъ былъ духъ Врубеля, но еще долженъ былъ онъ найти выходъ и провести нѣсколько спокойныхъ, уравновѣшенныхъ лѣтъ въ занятіи своимъ искусствомъ.



Балалайка. 1899 г.
(Собраніе кн. М. К. Тенишевой).

IX.

ЭПОСЪ.

«Что это такое?» — думалось мнѣ: «какъ такъ можно, чтобы весь человѣкъ (Байроновскій Манфредъ) превратился въ одно страданіе, не находилъ бы покоя и былъ, какъ волкъ голодный, на весь свѣтъ (на Сенъ-Готардъ пробрался!): «Мнѣ ску-у-учно, мнѣ у-жа-сно!»... Здѣсь же всѣ физическія и духовныя способности дѣйствуютъ въ мѣру, не шибко, не поражаютъ грандіозностью, но дѣйствуютъ всѣ, и вотъ, эта

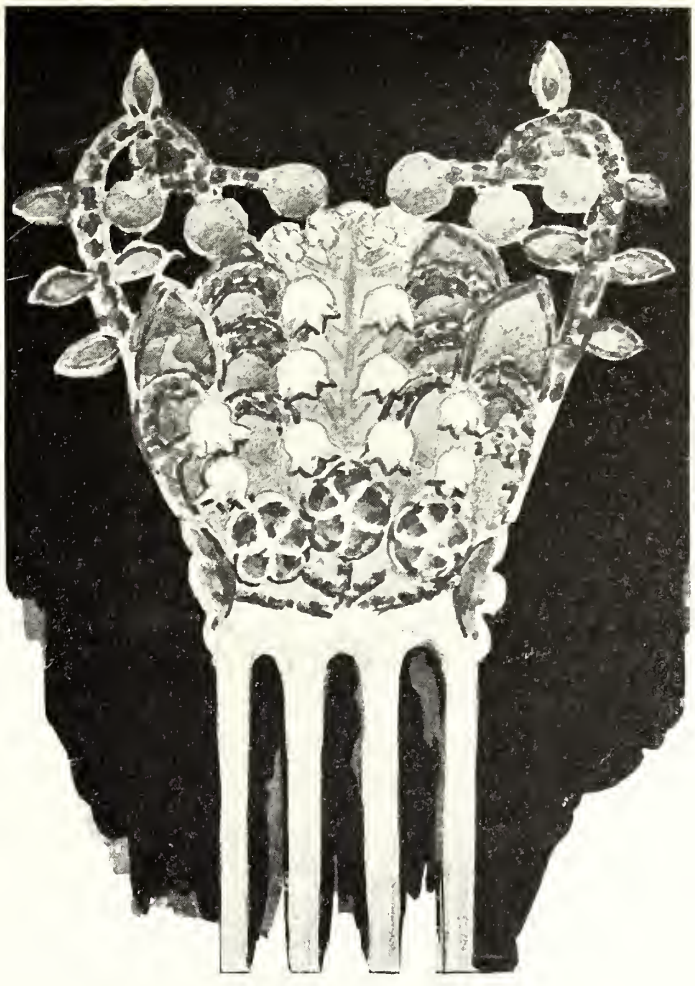
всесторонность въ общемъ производитъ и грандіозное впечатлѣніе». Такъ говоритъ писатель, къ которому Врубель имѣлъ исключительное пристрастіе, глубоко и самъ цѣлия уравновѣшенность непосредственной жизненности.

«Сейчасъ я опять въ Абрамцевѣ»,—пишетъ Врубель сестрѣ въ 1892 г.,—«и опять меня обдаетъ, нѣтъ не обдаетъ, а слышится мнѣ та интимная національная нотка, которую мнѣ такъ хочется поймать на холстѣ и въ орнаментѣ. Это музыка цѣльнаго человѣка, нерасчлененнаго отвлеченіями упорядоченнаго, дифференцированнаго и блѣднаго запада». Выраженію этой цѣльной жизненности посвящаетъ Врубель свое творчество. Это періодъ творческаго эпоса, начинающійся въ 1891—1892 г. и идущій рядомъ большихъ и малыхъ картинъ до конца 90-хъ годовъ. Въ это время Врубель создаетъ собственный, совершенно своеобразный стиль, и для многихъ имя Врубеля связано именно съ этимъ стилемъ.

Въ творчествѣ Врубеля въ основѣ развивается все та же тема Византіи и Венеціи—тема праздничности красокъ. Но теперь она растекается въ неуловимой плавности чертъ природы. «Для чего растетъ вотъ этотъ дубъ? Какая ему польза сто лѣтъ тянуть изъ земли соки? Что ему за интересъ каждый годъ покрываться листьями, потомъ терять ихъ и, въ концѣ концовъ, кормить жолудями свиней?—Вся польза и интересъ жизни этого дуба именно въ томъ и заключается, что онъ просто растетъ, просто зеленѣетъ, такъ, самъ не зная зачѣмъ». И въ вещахъ Врубеля выражается это «просто растетъ» природы. Въ соотвѣтствіи съ новымъ настроеніемъ измѣняется и техника художника. Врубель говорилъ, что вначалѣ онъ компановалъ углами, а потомъ перешелъ къ округлымъ линіямъ. Различіе манеръ особенно замѣтно, съ одной стороны, въ эскизахъ къ Владимірскому собору, съ другой—въ «Микулѣ Селяниновичѣ».

Какъ то Врубель показывалъ еще только углемъ намѣченный холстъ—будущее «Утро». «Это надо все расчертить», сказалъ онъ,—«и тогда пойдетъ веселая работа—раскрашивать». Таковъ ритмъ работы Врубеля въ это время. Отъ совершеннаго строя древняго искусства Врубель движется къ другому строю, къ безпредѣльному, неуловимо плавному строю природы. Послѣ чудесной легкости кіевскихъ эскизовъ, теперь его творчество стремится къ большей осязательности, широтѣ и полнотѣ.

Надо, однако, сказать, что жизненный центръ, тотъ фокусъ, къ которому все стремится, какъ бы расплывается въ этомъ искусствѣ. Самъ Врубель жилъ растекающейся жизнью, и только категорическій императивъ техники скрѣплялъ его стремленія. «Совершенствованье жизненной техники—вотъ пульсъ настоящій; онъ же долженъ быть и въ искусствѣ», пишетъ Врубель, восхваляя пользу фотографіи для художника. Всегдашнее остроуміе техники и художественной мысли не покидаетъ Врубеля, оно—постоянная опора его индивидуальности и именно теперь онъ ну-



Проектъ гребня.
(Собраніе кн. М. К. Тенишевой).

ждается въ этой опорѣ. Теперь его искусство и стремленія растекаются въ ширь, и иногда сквозитъ въ нихъ нѣчто непріятное—какой то налетъ московскихъ улицъ. Но увлеченіе свое Москвой Врубель соединяетъ съ сдержанностью европейца; такъ и въ искусствѣ не покидаетъ его достоинство формы.

Непосредственность жизненности привлекала Врубеля въ русскомъ характерѣ. «Гоголь, Щедринъ и Чеховъ», говаривалъ онъ,—«изображаютъ идиллію русской жизни; они, правда, считали, что что то обличаютъ, но въ сущности, центръ ихъ произведеній—въ изображеніи положительныхъ сторонъ существованія». И Врубель приводилъ, какъ иллюстрацію, разсужденіе Гоголя о желудкѣ господина больной и господина средней руки, изъ которыхъ послѣдній одолѣетъ и осетра, и поросенка,

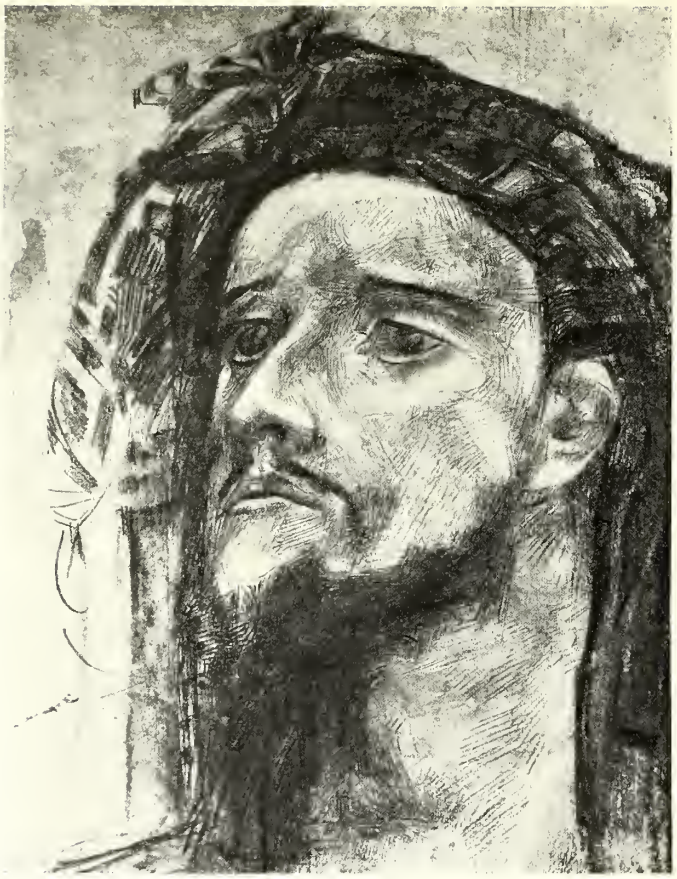
Пророкъ.
1899 г.

Акварель.
(Собр. И. А. Морозова).

и бараній бокъ съ кашей. Въ то время, въ серединѣ 90-хъ годовъ, Врубель жилъ въ гостиницѣ «Парижъ» противъ Охотнаго ряда. И какъ жилъ! Здѣсь останавливались прогорѣвшіе купцы, военные въ отставкѣ, разные пропойцы, съ которыми Врубель сходился и былъ чуть ли не на *ты*. «Приходишь къ нему», разсказываетъ В. А. Сѣровъ, — «а у него сидятъ красныя рожи съ щетинистыми усами и чувствуютъ себя какъ дома, входятъ въ любой моментъ, нисколько не стѣсняясь». Такого рода фантастическая среда, повидимому, служила развлеченіемъ художнику, вносила новый элементъ въ его душевный міръ, давала пищу наблюдательности и служила оплотомъ отъ постоянныхъ уколовъ, которымъ подвергается слишкомъ зрячій и чувствительный художникъ. Въ такой средѣ художникъ сохраняетъ неприкосновенными свои взгляды и въ то же время не тяготится своимъ одиночествомъ. Окружающее представляется ему заколдованнымъ дремучимъ лѣсомъ, стихійное кипѣніе жизни котораго нисколько не нарушаетъ высокаго строя мыслей созерцателя. Вращаясь въ средѣ такихъ же спеціалистовъ, какъ онъ самъ, художникъ теряетъ остроту взгляда

Пророкъ. Эскизъ.—1904.

на жизнь, онъ становится сектантомъ, въ которомъ мало по малу замираетъ чуткое отношеніе къ явленіямъ окружающаго міра. Въ этомъ разгадка равнодушія Врубеля къ художественной средѣ вообще. Извѣстна его нелюбовь къ художественнымъ выставкамъ, которыя онъ не посѣщалъ годами. Сѣровъ отмѣчаетъ также удивительно острую особенность характера Врубеля того времени: если было достаточно денегъ, Врубель любилъ пойти одинъ въ дорогой ресторанъ, занималъ отдѣльный кабинетъ и угощалъ себя хорошимъ обѣдомъ; бралъ полбутылки шампанскаго, потомъ опять полбутылки. Послѣ такого обѣда онъ появлялся въ обществѣ напряженный, нервный, точно заряженный электричествомъ, руки по нивамъ и, казалось, достаточно было малѣйшаго прикосновенія къ концамъ пальцевъ, какъ сейчасъ же посыплются искры.



Голова пророка.—1904 г.

Мыслитель, увлекавшій въ то время Врубеля, даетъ разгадку кажущейся на первый взглядъ странной потребности художника повеселиться наединѣ: «Меня не удивляетъ, что они чувствуютъ скуку, когда они одни: въ одиночествѣ они не могутъ смѣяться; это кажется имъ даже глупымъ. Но развѣ смѣхъ—это только сигналъ для другихъ или простой знакъ, подобный слову? Недостатокъ воображенія и живости ума—вотъ что мѣшаетъ имъ смѣяться, когда они одни. Животныя не смѣются ни въ одиночку, ни въ обществѣ другихъ».

И творчество Врубеля за этотъ длинный періодъ эпоса заключаетъ въ себѣ многообразіе мотивовъ, хотя одно остается въ центрѣ—передача плавной сложности природы. Иногда и въ вещахъ художника есть упомянутый непріятный налетъ, но въ общемъ онѣ прекрасны въ своемъ гармоническомъ спокойствіи. Стиль Врубеля за это время измѣняется медленно и постепенно и одинъ фазисъ незамѣтно пере

М. А. Врубель

Третьяковская галерея.

Къ ночи
(1900 г.)

Виньетка. «Міръ Искусства». 1899 г.

ходитъ въ другой. Такихъ фазисовъ въ эпическомъ періодѣ творчества Врубеля было два. Въ первомъ еще вырабатывается новая манера художника, въ его стилѣ есть что то остро неспокойное. Этотъ фазисъ характеризуется прежде всего стремленіемъ къ болѣе прихотливому, болѣе богатому деталями творчеству. Во второмъ фазисѣ эпическое спокойствіе и передача природы въ искусствѣ Врубеля достигаютъ полнаго своего расцвѣта: лѣсъ, степь и раздолье долгое время занимаютъ воображеніе художника. Врубель вырабатываетъ наконецъ округленную, болѣе легкую и плавную манеру письма.

Переходъ къ эпическому творчеству замѣтенъ уже въ письмахъ, относящихся къ 1892 году: «Я опять въ Москвѣ или лучше въ Абрамцевѣ», пишетъ Врубель, возвратясь изъ за границы сестрѣ, «и опять осажденъ тѣмъ же, отъ чего отдыхалъ 8 мѣсяцевъ: поисками чисто и стильно прекраснаго въ искусствѣ и затѣйливаго личнаго счастья въ жизни,—какъ видишь все голова и тѣло. Переведя на болѣе понятный языкъ: опять руковожу заводомъ изразцовыхъ и терракоттовыхъ декорацій (въ частности отдѣломъ часовни подъ могилою Андрея Мамонтова) и постройкой (по моему проекту) пристройки къ дому Мамонтовыхъ въ Москвѣ съ роскошнымъ фасадомъ въ Романо-византійскомъ вкусѣ. Скульптура вся собственноручная. Такъ всѣмъ этимъ занятъ, что къ живописи сталъ относиться легкомысленно; я привезъ изъ Италіи много прекрасныхъ фотографій, еще болѣе—прекрасныхъ видовъ; въ одинъ прекрасный день взялъ одну изъ таковыхъ да и откаталъ почти въ одинъ присѣстъ на 3-хъ аршинномъ холстѣ; мнѣ за нее уже дали 50 рублей. Если я напишу 10 такихъ картинъ въ мѣсяцъ—то вотъ 500 руб.; а если ихъ продамъ по 100, то и вся 1000 въ мѣсяцъ. Недурная перспектива? Если я самъ смотрю и не нагляжусь на фотографію, то, прибавивъ къ ней намекъ еще на тонъ, я могу совершенно удовлетворить зрителя; тонъ,—и размѣръ. Я давно объ этомъ думалъ, но утомленный поисками завѣтнаго, я никогда не имѣлъ энергіи приняться, какъ слѣдуетъ, за это здравое дѣло. Богъ съ ней съ призмой, пусть природа сама говоритъ за себя. Призма—въ орнаментистикѣ и архитектурѣ—это музыка наша».

Въ другомъ письмѣ, помѣченномъ 7 сентября и относящемся, очевидно, къ тому же году, Врубель пишетъ: «Я здоровъ и работаю надъ отдѣлкой фасада флигеля у Мамонтова. Собираюсь писать сразу три большія картины: Роща подъ Равенной изъ пиніи, въ которой прогуливался Дантъ (я привезъ чудесныя фотографіи этой рощи) съ фигуркой Данта, Макбета и трехъ вѣдьмъ (я на дняхъ на маломъ театрѣ видѣлъ «Сѣверные богатыри» Ибсена, и мнѣ страшно понравилось, какъ и все что онъ пишетъ,—по моему это болѣе гуманный Толстой и потому глубже и шире видящій). И, наконецъ, Снѣгурочку на фонѣ снѣжныхъ сумерекъ. Читала ли ты что нибудь Ибсена»?

Затѣя копировать фотографіи, о которой говорится въ первомъ изъ этихъ писемъ, какъ кажется, осталась безъ послѣдствій; она интересна лишь какъ показатель тогдашняго настроенія художника. Врубель стремится къ болѣе легкому и беззаботному отношенію къ своему искусству. «Павелъ Веронезъ», говоритъ въ своемъ дневникѣ Делакруа, «не имѣетъ претензій, какъ напримѣръ, Тиціанъ, создать шедевръ изъ каждой своей вещи. Это умѣнье не всегда дѣлать слишкомъ, это какъ бы легкомысленное отношеніе къ деталямъ, дающее картинѣ такую простоту, происходитъ отъ привычки къ декоративному искусству». Эти слова

Неоконченный «Демонъ».—1899 г.
(Собраніе М. П. Рябушинскаго).

хорошо рисуютъ стремленія Врубеля въ разсматриваемый періодъ. Послѣ чрезвычайной художественной сосредоточенности кіевскаго времени и послѣ напряженности первыхъ московскихъ произведеній, Врубель теперь хочетъ свободно раскинуться въ прихотливыхъ затѣяхъ. Это тогдашнее рабочее настроеніе художника, беззаботная раскидчивость и вмѣстѣ цѣпкая конструктивность его мысли прекрасно выражаются еще въ одномъ письмѣ къ сестрѣ около конца 1893 г. Оно городское, такъ какъ Анна Александровна въ то время тоже жила въ Москвѣ: «Я послѣднее время все

Сибурочка. Скульптура для майолики. Зима 1899—1900 г.

Дель. Скульптура для маіолики. 1899—1900 г.

Волхова. Скульптура для маіолики. Зима 1899—1900 г.

былъ въ заботахъ, а потому мы и не увидѣлись,—благо хлопоты мои увѣнчались успѣхомъ. Я получилъ довольно большой заказъ: написать на холстахъ панно и плафонъ на лѣстницу дома Дункеръ, женатаго на дочери извѣстнаго коллекціонера Д. П. Боткина; работа тысячи на полторы; что нибудь относящееся къ эпохѣ ренессанса и совершенно на мое усмотрѣніе. Теперь обдумываю темы и положительно теряюсь въ массѣ; но не унываю, потому что чувствую, что такъ выужу что нибудь по своему вкусу. Аллегорическіе, жанровые или историческіе сюжеты взять? Какъ ни симпатичны мнѣ 1-й и 3-й, а какое то чувство тянетъ къ модѣ—къ жанру. Рѣшилъ: пейзажи съ фигурами. Матеріалъ огромный: болѣе сотни

Садко. Скульптура для маіолики. 1899—1900 г.

отличныхъ фотографій Италіи; а не утилизировать это усовершенствованіе глупо. Совершенствованіе жизненной техники—вотъ пульсъ настоящій; онъ же долженъ быть и въ искусствѣ. Никакая рука, никакой глазъ, никакое терпѣніе не сможетъ столько объективировать, какъ фотографическая камера,—разбирайся во всемъ этомъ живомъ и правдивомъ матеріалѣ съ твоей душевной призмой: объ его непризрачные рельефы она только протрется—потускнѣла, слишкомъ ревниво сберегаемая. Противъ чего я горячусь? Противъ традицій, которыя, если бы имъ было даже и 10—15 лѣтъ отъ роду (какъ традиціи нашихъ «Передвижниковъ»), уже узурпируютъ абсолютизмомъ. Какая нибудь дряпная школа постановки голоса, искалѣчившая много природныхъ даровъ въ какое то мурлыканье, горлополосканье и вопли, смѣетъ ставить себя музыкальнымъ диктаторомъ».

Подъ вліяніемъ прихотливой раскидчивости фантазіи и въ то же время строгой конструктивности замысла вырабатывается первая манера эпическаго творчества Врубеля. Для параллели были приведены слова Делакруа о Веронезѣ; необходимо, однако, прибавить, что Врубель, при всемъ стремленіи своемъ къ декоративной беззаботности, остается менѣе уравновѣшеннымъ, чѣмъ великій венеціанецъ. Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи творчество Врубеля еще сдѣлается болѣе спокойнымъ и углубленнымъ, но теперь, въ серединѣ 90-хъ годовъ, декоративный стиль его характеризуется интереснымъ и вмѣстѣ безпокойнымъ элементомъ: какой то напыщенностью и нагромозженностью. Художникъ не передаетъ еще съ полнымъ спокойствіемъ плавную неуловимость чертъ природы. Уже намѣчаются тѣ же задачи, но пока онѣ исполняются съ меньшимъ техническимъ углубленіемъ, съ большимъ secco, съ большей бѣглостью и капризностью. Примѣромъ такого направленія искусства Врубеля могутъ въ особенности служить писаные для Морозова панно на сюжеты изъ «Фауста». Инымъ характеромъ отмѣчена относящаяся къ тѣмъ же годамъ картина «Испанія»: разнообразіе мотивовъ и даже стилей является характерной чертой въ искусствѣ Врубеля того времени. Все пробы и пробы. Художникъ, не давая себѣ ни минуты отдыха, безконечно изощряется на всевозможныхъ опытахъ. Превосходнымъ образцомъ его тогдашней манеры является также, теперь находящаяся въ музеѣ Имп. Александра III, «Венеція», гдѣ съ пышной декоративной фантасмагоричностью намѣчены въ размѣрѣ большемъ натуры участники карнавала, въ переливающихся тканяхъ, стоящіе на фонѣ пышной декораціи «Моста вздоховъ».

Среди вещей этого перваго фазиса эпическаго періода есть еще одна—совершенно исключительная по художественному своему совершенству. Это панно-триптихъ, изображающее «Судъ Париса». Оно писано около 1893 г. по заказу одного богатаго москвича для украшенія лѣстницы въ домѣ. Врубелю было заказано

М. А. Врубель

Москва

Царевна Лебедь

Собраніе М. К. Морозовой

(1900 г.)

Купава. Скульптура для майолики. Зима 1899—1900 г.

написать три панно и плафонъ, «что нибудь относящееся къ эпохѣ ренессанса и совершенно на мое усмотрѣніе», какъ пишетъ онъ сестрѣ. Художникъ приступилъ къ работѣ и исполнилъ одно изъ самыхъ цѣльныхъ и совершенныхъ произведеній этой эпохи—«Судъ Париса», но оно было забраковано заказчикомъ, такъ же какъ и плафонъ, изображавшій цвѣты. Впослѣдствіи «Судъ Париса» былъ пріобрѣтенъ г. Арцыбушевымъ, а плафонъ уничтоженъ самимъ художникомъ. Вмѣсто забракованныхъ работъ были начаты другіе сюжеты, но изъ нихъ сохранилась только «Венеція». Совершенно законченное панно изъ этого же цикла—«Сборъ винограда» было уничтожено художникомъ; были сдѣланы также эскизы для этихъ картинъ, но они погибли при пожарѣ. «Венеція» по стилю значительно отличается отъ «Париса»,—она типичный и въ то же время прекрасный образецъ манеры Врубеля въ серединѣ 90 годовъ. Напротивъ, «Судъ Париса»—произведеніе совершенно исключительное, въ которомъ вмѣстѣ съ эпическимъ спокойствіемъ заключена вся тонкость и художественная сдержанность предыдущей кіевской эпохи. И потому необходимо выдѣлить это произведеніе, занимающее особое мѣсто въ искусствѣ Врубеля.

Вся картина выдержана въ мягкихъ, млечно сиреневыхъ тонахъ и состоитъ изъ трехъ продолговатыхъ, сверху закругленныхъ холстовъ. На лѣвомъ отъ зрителя холстѣ изображена Юнона на облакахъ и подъ ней тритоны въ водѣ, на правомъ—Минерва среди древеснаго пейзажа, на среднемъ изображена Венера въ раковинѣ и нѣсколько въ отдаленіи Парисъ, сидящій на камнѣ подъ тонкимъ свивающимся деревомъ, и стадо овецъ на покатѣ у рощи, въ легкой сиреневой дымкѣ. Совсѣмъ на первомъ планѣ средняго холста обнаженный Амуръ, сидя на дельфинѣ, возноситъ надъ головой полученное яблоко. Болѣе всѣхъ произведеній московскаго времени «Судъ Париса» является чисто возрожденской вещью. Въ общей компановкѣ, въ совершенной по остроумію моделировкѣ складокъ одеждъ и въ рѣдко прекрасномъ Амурѣ на первомъ планѣ, и въ дальнемъ пейзажѣ,—во всемъ разлитъ высокій праздникъ искусства. Это совершенно венеціанская вещь, и въ ея сѣро сиреневомъ, какъ бы затаенномъ тонѣ есть воспоминаніе о поздней зрѣлости Тиціана.

Здѣсь необходимо сдѣлать замѣчаніе объ архитектурныхъ замыслахъ Врубеля. О Врубелѣ, какъ архитекторѣ, приходится говорить лишь вскользь, такъ какъ, несмотря на огромныя его познанія въ этомъ высокомъ искусствѣ, эта его способность и пониманіе остались безъ примѣненія. Остались лишь немногіе проекты, свидѣтельствующіе о необыкновенной ясности мысли и удивительной мѣткости и отчетливости архитектурныхъ формъ. Если бы ему была предоставлена возможность, онъ бы преобразилъ физіономію Москвы и удивилъ бы міръ, давъ мощный музыкальный ударъ въ единственномъ въ своемъ родѣ сочетаніи линій. И какъ ему хотѣлось породнить зубцы стѣнъ венеціанскаго арсенала съ зубцами кремлевскихъ

Египтянка. Скульптура для майолики. Зима 1899—1900 г.

Сирень.—1900 г.
(Собраніе И. С. Остроухова).

ствѣнъ! И такъ и не удалось. Значительно позже, углубившись въ созерцаніе красотъ нетронутой природы, онъ даже какъ будто совсѣмъ позабудетъ о разрушенныхъ планахъ; но въ это время онъ стоитъ, сжавъ кулаки въ невыразимой ярости, какъ у одного изъ его забракованныхъ несравненныхъ Демоновъ, у котораго такъ напряжены мышцы отъ невѣроятнаго усилія удержать равновѣсіе, что кровеносные сосуды готовы лопнуть.

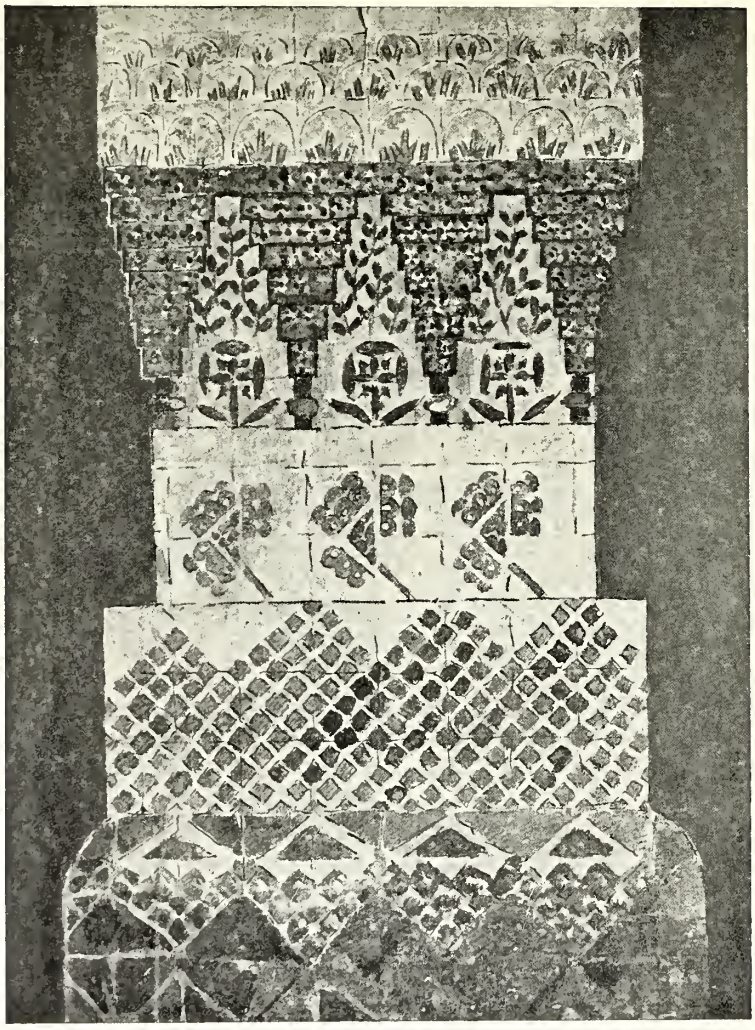
Тотъ, кому было дано осмыслить физіономію огромнаго города и кто могъ бы породить цѣлую архитектурную школу, былъ обреченъ увидѣть осуществленіе своей архитектурной мысли лишь въ видѣ маленькаго флигелька на Спасской Садовой и то въ упрощенной и далеко несогласной съ первоначальнымъ планомъ формѣ. Античной красоты головы львовъ, принадлежащія Врубелю же, со столбовъ воротъ глядятъ съ суровостью и высокомѣріемъ чисто античнаго характера.

X.

БОЛЬШІЯ ПАННО.

1896 г. былъ особенно важенъ въ жизни Врубеля. Въ этомъ году онъ женился на Надеждѣ Ивановнѣ Забѣла и создалъ рядъ громадныхъ картинъ. Врубель познакомился съ своей будущей женой въ Петербургѣ въ январѣ 1896 г.; Надежда Ивановна въ то время пѣла въ частной оперѣ. Сдѣлавъ предложеніе, Врубель вскорѣ уѣхалъ въ Нижній Новгородъ писать огромныя панно, заказанныя ему Мамонтовымъ для Нижегородской всероссійской выставки. Сохранилось письмо Врубеля того времени къ сестрѣ: оно рисуетъ, какія затрудненія дѣлались Врубелю, а также его настроеніе, полное рѣшимости и пренебреженія молвой.

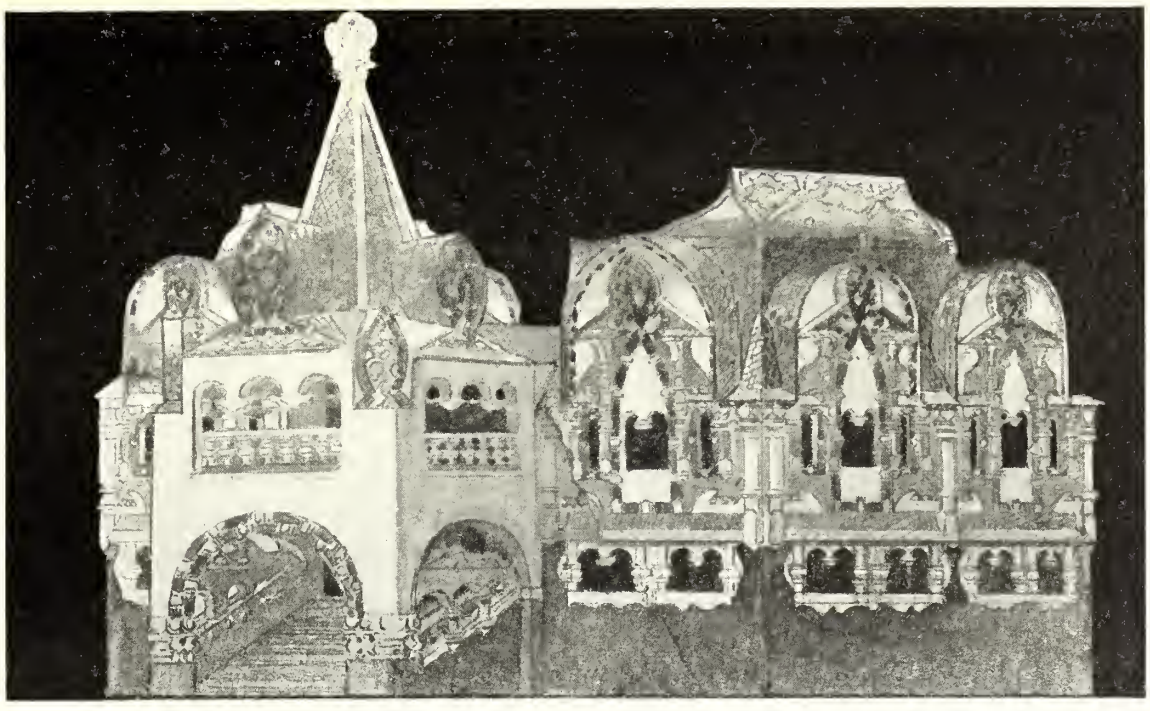
«Прости мнѣ, что такъ долго оставилъ тебя въ неизвѣстности о своей судьбѣ. Твое приглашенье попрощаться уже не застало меня въ Москвѣ,—я былъ въ Нижнемъ, откуда вернулся только 22-го. Работалъ и приходилъ въ отчаяніе; кромѣ того, академія воздвигла на меня настоящую травлю, такъ что я все время слышалъ за спиной шиканье. Академическое жюри признало вещи слишкомъ претенціозными для декоративной задачи и предложило ихъ снять. Министерство финансовъ выхлопотало Высочайшее повелѣніе на новое жюри, не академическое, но графъ Толстой и Вел. Князь Владиміръ Александровичъ настояли на отмѣнѣ этого повелѣнія. Такъ какъ въ матеріальномъ отношеніи (Мамонтовъ купилъ у меня эти вещи за 5.000 руб.) этотъ инцидентъ кончился для меня благополучно, то я и уѣхалъ изъ



Проектъ русской печи.—1900 г.

Нижняго, до сихъ поръ не зная, сняли ли панно или только завѣсили. Теперь работаю Морозовское панно и, вѣроятно, выберусь за границу къ Н. И. не раньше конца іюня: свадьба не раньше 30-го. Конечно, изъ 5 тысячъ мнѣ осталось получить только 1 тысячу, изъ которой получилъ 500, триста послалъ Надѣ и 100 Лилѣ; и этимъ я совершенно утѣшенъ въ моемъ фіаско».

Нижегородскія панно, изображающія одно—«Микулу Селяниновича», а другое «Принцессу Грёзу», были всетаки выставлены въ особомъ павильонѣ, устроенномъ для нихъ Мамонтовымъ. Оба панно имѣютъ сверху закругленную форму и представляютъ каждое правильный полукругъ. Композиція Микулы Селяниновича отли-



Проектъ выставочнаго павильона
для всемірной выставки въ ПарижѢ.—1900 г.

чается чрезвычайной простотой: лѢвую часть полукруга занимаетъ самъ Микула и рядомъ стоящая лошадь его, съ развѢвающейся по вѢтру гривой, запряженная въ соху; правую часть занимаетъ Вольга на лошади и поодаль—мчащіеся его дружинники. Картина полна глубокой монументальной величавости и впечатлѢніемъ далекой, пустынной степи. Фономъ «Микулы» является степь, въ картинѢ же «Принцесса Грёза» удивительно выражено ощущеніе моря. Его почти не видно, оно выражено лишь нѢсколькими условными гребнями волнъ, бьющими на первомъ планѢ въ корабль, но во всемъ,—въ расположеніи на кораблѢ фигуръ и въ задумчивыхъ обликахъ ихъ и недвижности, удивительно чувствуется морской вечерній ритмъ.

Я берегъ покидалъ туманный Альбіона,
Казалось, онъ въ волнахъ свинцовыхъ утопалъ,
За кораблемъ вилася Гальціона
И тихій гласъ ея пловцовъ увеселялъ.

Вечерній вѢтръ, валовъ плесканье,
Однообразный шумъ и трепетъ парусовъ,
И кормчаго на палубѢ взыванье
Ко стражѢ, дремлющей подъ говоромъ валовъ,

Все сладкую задумчивость питало.
Какъ очарованный у мачты я стоялъ
И сквозь туманъ и ночи покрывало,
Свѣтила сѣвера любезнаго искалъ.

И вдругъ, то былъ ли сонъ?..

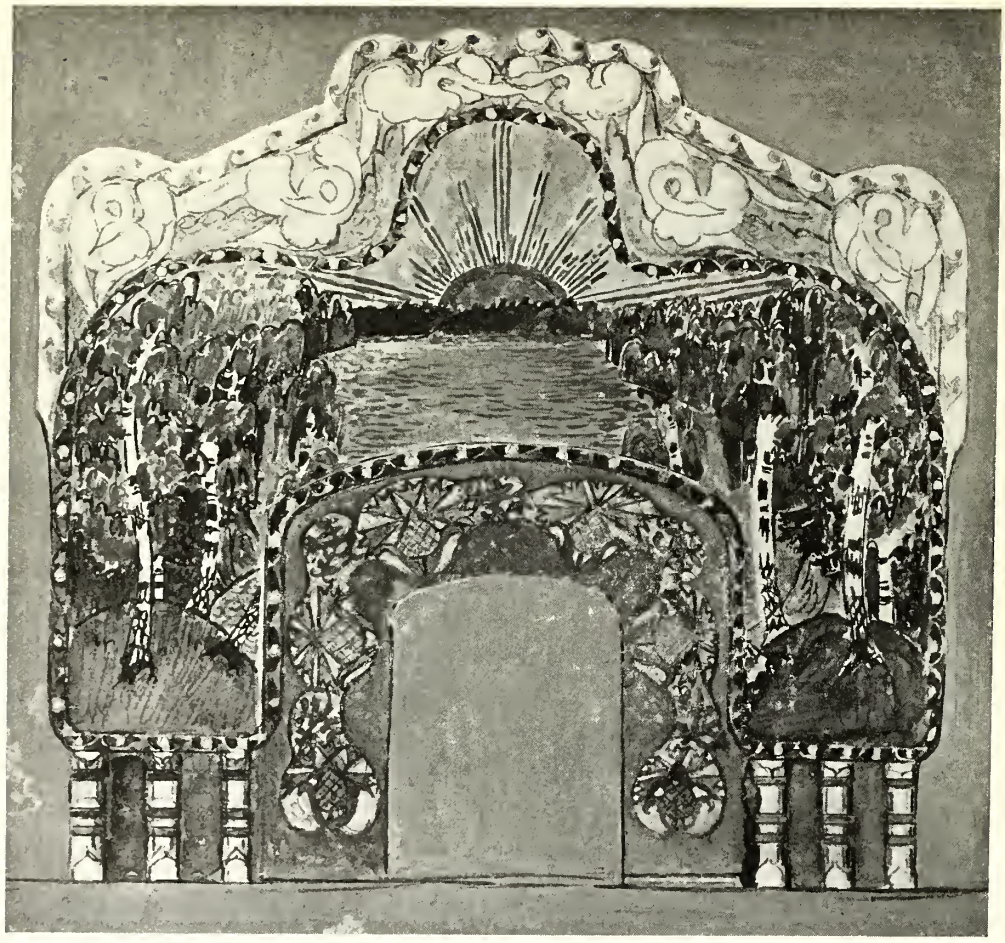
Возвратившись изъ Нижняго Новгорода въ Москву, Врубель сейчасъ же получилъ отъ Морозова заказъ няти большихъ декоративныхъ панно на сюжетъ Фауста и исполнилъ ихъ съ той же поразительной быстротой, какъ и нижегородскія вещи. Эти панно состоятъ изъ двухъ, почти квадратныхъ, и трехъ, предназначенныхъ для узкихъ простѣнковъ. На одномъ широкомъ панно изображены Фаустъ и Маргарита въ саду, на другомъ—полетъ Фауста и Мефистофеля на коняхъ надъ средневѣковымъ городомъ. На узкихъ панно изображенъ Фаустъ въ первой сценѣ, Мефистофель съ ученикомъ и плачущая Маргарита. Это панно отличается, при прекрасномъ рисункѣ, большей бѣглостью, меньшей углубленностію, чѣмъ другія вещи Врубеля, но совершенно неправильно мнѣніе, что это плохія вещи. Въ нихъ выражено, напротивъ, въ полной мѣрѣ присущее Врубелю остроуміе замысла и компановки. Въ «Полетѣ», напримѣръ, поразительно передано неслышно стремительное движеніе летящихъ, дьявольская прыть Мефистофеля и глубокая сосредоточенность Фауста. Такихъ безподобныхъ головъ, какъ выраженіе лица и типъ Фауста немного во всемъ европейскомъ искусствѣ. Голова эта, по силѣ сосредоточенной въ ней мысли, напрашивается на сравненіе съ дивной головой, хотя и иного строя, въ произведеніи Карпаччо—св. Георгій, умерщвляющій дракона.

Окончивъ панно, Врубель поѣхалъ въ Швейцарію, гдѣ была Надежда Ивановна, и вѣнчался въ Женевѣ 28-го іюля. Затѣмъ Врубели проѣхали черезъ Италію и Грецію, и къ осени возвратились въ Россію.

Весной Морозовъ заказалъ Врубелю три новыхъ большихъ панно: Утро, Полдень и Вечеръ. Врубель поѣхалъ съ женой въ Римъ и тамъ написалъ первое панно—День. Въ маѣ Врубели возвратились въ Россію. Они получили приглашеніе провести лѣто въ Черниговской губерніи, въ имѣніи Ге, родственниковъ Надежды Ивановны. Здѣсь Врубели проводили лѣто 1897 г. и нѣсколькихъ слѣдующихъ годовъ. Зимами они жили въ Москвѣ, гдѣ Надежда Ивановна пѣла на сценѣ, а Михаилъ Александровичъ, кромѣ самостоятельныхъ работъ, сочинялъ для театра декораціи и костюмы.

Театромъ онъ увлекался всегда, но теперь это увлеченіе превратилось въ страсть, благодаря тому, что жена пѣла на сценѣ и, слѣдовательно, интересы театра были на первомъ планѣ. Въ одномъ изъ писемъ жена художника отмѣчаетъ чрезмѣрность этого увлеченія. «Миша такъ занятъ этими декораціями, которыя я теперь

33 богатыря.—1900 г. (Собраніе В. О. Гиршмана).



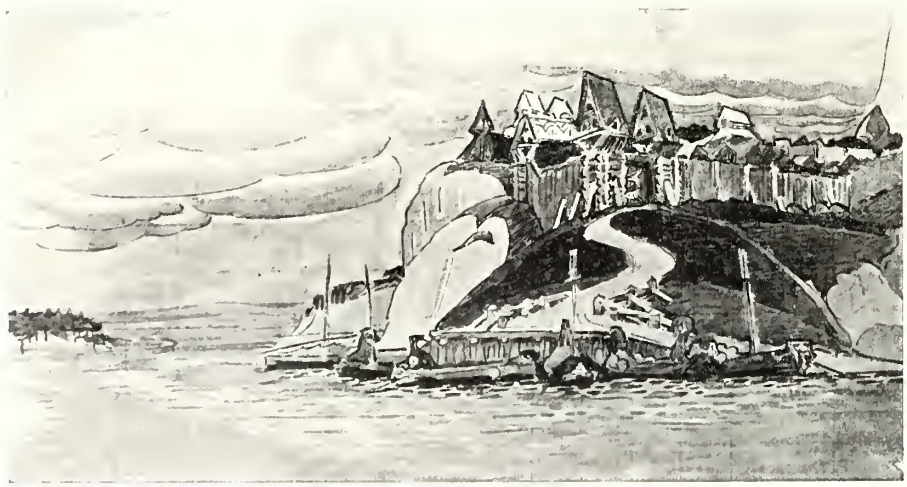
Проектъ камина. 1900 г.
(Собраніе кн. С. А. Щербатова).

ненавижу, что я даже никогда его не вижу, думаю, что ему скоро это надоѣстъ и онъ броситъ, и хотя мы лишимся 400 руб. въ мѣсяцъ, но я почти рада, чтобы онъ занялся чѣмъ нибудь другимъ, онъ слишкомъ утомляется, раздражается». Работалъ онъ одинъ, безъ помощниковъ. Приходилось закрывать самому большія площади холста — трудъ тяжелый прямо физически. При помощи Врубеля были исполнены постановки «Тангейзера», «Царя Салтана», «Аси» Иполитова-Иванова и мн. др. Мнѣ, къ сожалѣнію, не удалось увидѣть ни одной изъ этихъ постановокъ, но костюмы, которые мнѣ приходилось видѣть, по остроумію выдумки, по сочности деталей, разсчитанныхъ на далекое разстояніе, и по доступности средствъ, прево-

Проектъ камина.

сходитъ все мною видѣнное въ этомъ родѣ. Художникъ, помимо пониманія разнообразныхъ формъ костюма, зналъ въ совершенствѣ свойства и качества различныхъ матеріаловъ, изъ которыхъ долженъ быть изготовленъ костюмъ.

Декорація къ «Царю Салтану».— 1900 г.



Слободка на Волгѣ. Эскизъ декораціи къ «Чародѣйкѣ».— 1900 г.
(Собраніе Н. Н. Трояновскаго).

XI.

ЖИЗНЬ НА ХУТОРѢ.

Со станціи Плиски идите пѣшкомъ. Это будетъ дешевле, а хуторъ нашъ виденъ и дорога одна—спросите только хуторъ Ге, и вамъ всякій скажетъ, куда итти.

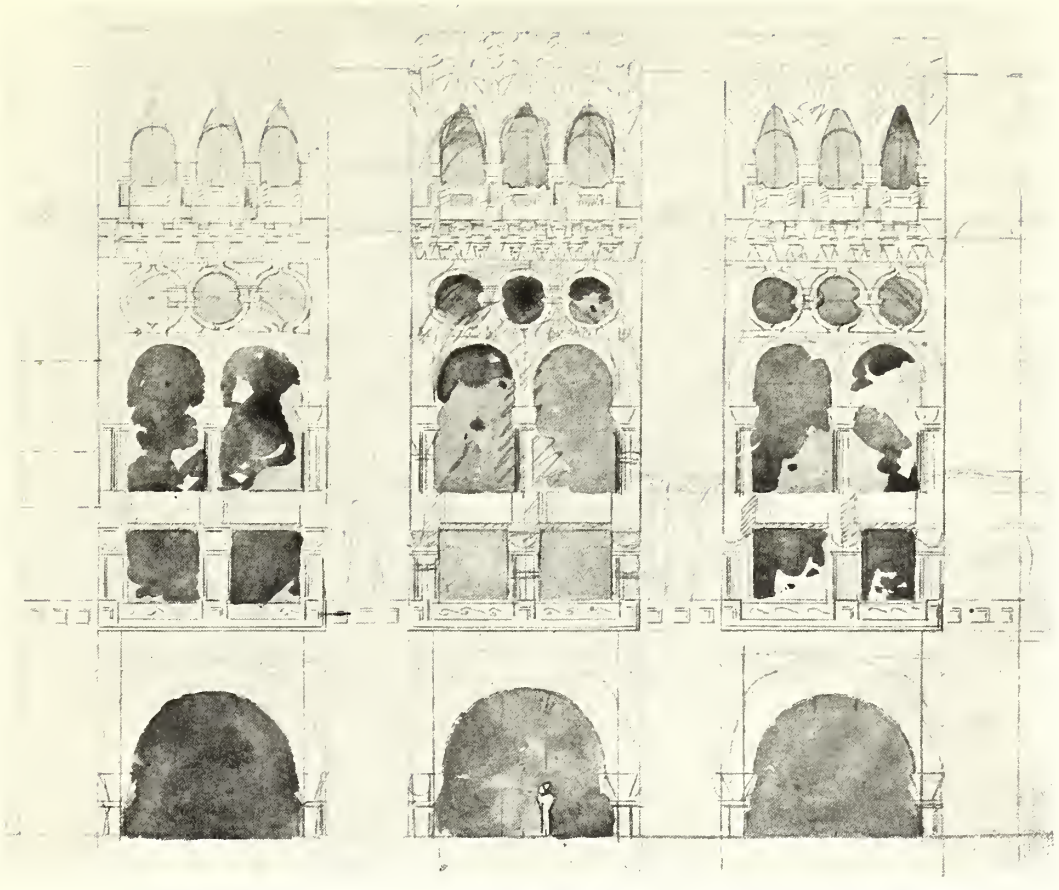
Изъ письма Н. Н. Ге.

Послѣ встрѣчъ въ концѣ 80-хъ годовъ, я снова увидѣлъ Михаила Александровича въ хуторѣ Ге въ 1897 г. Мнѣ знакомъ хуторъ съ 1889 г. Здѣсь я проводилъ въ разное время многіе мѣсяцы въ обществѣ Н. Н. Ге, совмѣщавшаго въ себѣ огромный художественный даръ съ очарованіемъ остроумнаго собесѣдника и прекраснаго, увлекательнаго и увлекающагося человѣка. Въ то время существовалъ еще прудъ во всей своей красѣ, прудъ, который такъ поэтично переданъ много разъ Н. Н. Ге по впечатлѣнію, въ воспоминаніе о ночныхъ прогулкахъ художника. Запущенный, заросшій сорными травами старый садъ. Почти къ самому дому подходила дивная аллея гигантскихъ тополей и березъ, на вершинѣ которыхъ раздавался неумолкаемый шумъ грачей. Аллея эта запечатлѣна Ге съ высокимъ совершенствомъ на портретѣ Н. Н. Петрункевичъ. Одноэтажный домъ съ просторными комнатами и большой художественной мастерской былъ выстроенъ Николаемъ Николаевичемъ по собственному плану. Вокругъ хуторнаго сада разстилается жирная, плодородная равнина, съ одними только пахотными полями и лугами, такъ что издали со всѣхъ сторонъ хуторъ кажется оазисомъ пышной непроницаемой растительности. Ге никогда не встрѣчался съ Врубелемъ. Несмотря на частые пріѣзды Ге въ Кіевъ и дружбу съ учениками рисовальной школы, изъ которыхъ многіе были знакомы съ Врубелемъ, оба художника ни разу не встрѣтились. Помню только, какъ однажды въ мастерской одного изъ моихъ товарищей Ге обратилъ вниманіе на висѣвшій на

стѣнѣ рисунокъ Врубеля «Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду» и сказалъ: «Талантливый человѣкъ; зачѣмъ онъ только такъ ортодоксально подходитъ къ изображенію Христа»? Въ этомъ мимолетномъ замѣчаніи сказался весь антагонизмъ міровоззрѣній двухъ художниковъ.

Теперь Врубель занималъ самую большую комнату въ домѣ — мастерскую. Михаилу Александровичу теперь было 40 лѣтъ, но на видъ онъ казался гораздо моложе. Безукоризненно одѣтый, съ гладко выбритымъ подбородкомъ и яснымъ выраженіемъ лица, онъ былъ спокоенъ и безпечно сдержанъ. Говорилъ онъ довольно мало и нерѣдко поддерживалъ разговоръ лишь одобрительнымъ носовымъ звукомъ на вопросы собесѣдника, сопровождая этотъ звукъ, если вопросъ былъ настоятеленъ, едва замѣтнымъ кивкомъ головы и облаками табачнаго дыма. Только рѣдкія темы и, главнымъ образомъ, споръ о толстовствѣ, вызывали въ немъ глубоко затаенную раздражительность. Онъ не любилъ много ходить, не любилъ прогулокъ въ обществѣ. Только иногда послѣ обѣда, въ сумерки, уходилъ съ ружьемъ въ ту часть сада, которая примыкала къ пруду, теперь уже высохшему и обильно заросшему пышными камышами; иногда также выходилъ вечеромъ въ поле посидѣть на заброшенномъ колодцѣ. Но чаще всего сидѣлъ подъ старыми липами на скамейкѣ недалеко отъ дома. Оттуда видно, какъ проходящій съ полей скотъ останавливается у колодца и слышенъ въ вечернемъ воздухѣ жалобный скрипъ журава, которымъ вытаскиваютъ воду.

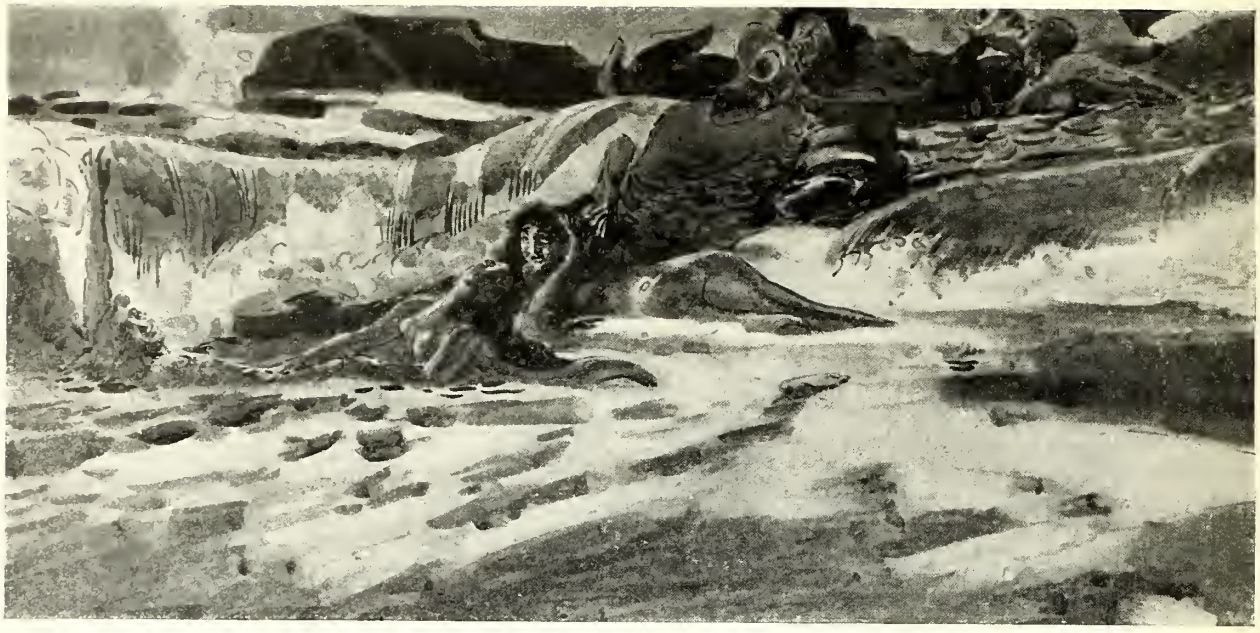
Вечера проводили на обширной крытой верандѣ, которая выходитъ въ садъ. Здѣсь къ вечернему чаю собирался весь домъ, т. е. хозяева и гости. Тихіе, душистые, блаженные вечера, какъ они мнѣ памятны! Обыкновенно читали что нибудь вслухъ. Врубель очень часто читалъ Чехова и читалъ превосходно. Онъ любилъ Чехова больше всѣхъ современныхъ писателей и говорилъ, что единственно съ кѣмъ изъ писателей хотѣлъ бы познакомиться, такъ это съ Чеховымъ. «Только одинъ Чеховъ», говорилъ Врубель, «умѣетъ передавать безсвязность разговорной русской рѣчи безъ малѣйшаго оттѣнка искусственности и литературы». Говорилъ также, что Гоголь и Чеховъ—два великихъ русскихъ поэта-пейзажиста—первый воспѣлъ дорогу, второй—степь. Объ искусствѣ Врубель говорилъ рѣдко и неохотно и считалъ, что только съ спеціалистомъ можно разсуждать объ искусствѣ, такъ какъ «только художникъ можетъ вѣрно оцѣнить художника». Объ одномъ только Толстомъ онъ могъ спорить до ожесточенія. Хозяйка хуторнаго дома, не будучи вовсе толстовисткой, тѣмъ не менѣе, защищала Толстого и однажды случилось, что возгорѣвшійся споръ продолжался отъ завтрака до самаго обѣда, такъ что Михаилъ Александровичъ потерялъ свое обычное рабочее время. Ненависть его къ Толстому была такъ велика, что даже въ шутку онъ не могъ объ этомъ говорить равнодушно. Остальные пред-



Архитектурный проектъ. 1900 г.
(Собственность С. П. Яремича).

меты рѣдко вызывали Врубеля къ спору; онъ ограничивался обычно краткими, тонко насмѣшливыми отзывами о людяхъ и вещахъ, въ которые вкладывалъ затаенное лукавство своего ума.

Врубель переживалъ теперь періодъ тихой, счастливой семейной жизни въ тѣсномъ кругу родныхъ и немногихъ знакомыхъ. По природѣ своей Врубель былъ очень гостепріимнымъ и любилъ, чтобы вокругъ него била жизнь ключемъ, чтобы было весело, чтобы были у всѣхъ веселыя лица. По временамъ Врубель ѣздилъ съ женой въ ближайшій отъ хутора городъ Нѣжинъ съ визитами къ родственникамъ жены, а также за покупками вина и сластей. Какъ сейчасъ помню, на дворѣ, поросшемъ травой стоитъ экипажъ, готовый къ отъѣзду. Врубель въ длинномъ англійскаго покроя пальто подсаживаетъ жену въ экипажъ и говоритъ, что ему



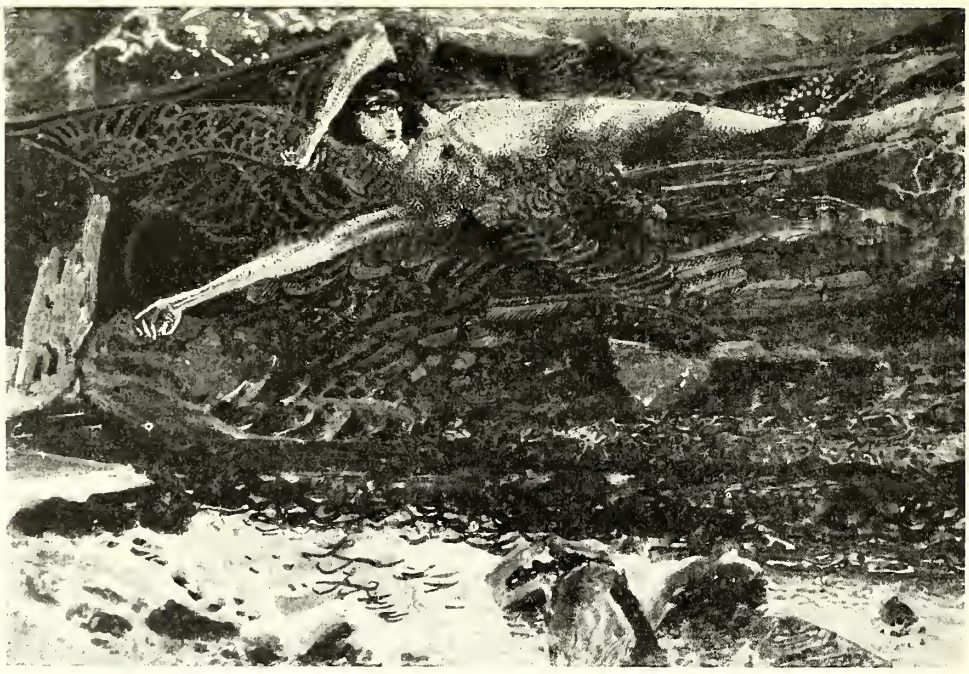
Игра пая́ѣ. — 1900 г.
(Третьяковская галерея).

необходимо постричься; а мнѣ такъ жаль его восхитительныхъ свѣтлыхъ шелковистыхъ волосъ, вьющихся легкими изгибами на упрямомъ и крѣпкомъ затылкѣ. Распорядокъ хуторной жизни былъ очень веселый. Въ хуторѣ въ лѣтнее время всегда бывало довольно много гостей. Помню одинъ фактъ, страшно меня поразившій. Въ хуторѣ выписывали большую столичную газету, въ иллюстрированномъ приложеніи которой однажды было воспроизведено невѣроятное чудовище, нѣчто среднее между человѣкомъ и обезьяной, что то уродливое, ужасное. Это мать засадила родную свою дочь съ малолѣтства въ погребъ и поддерживала жизнь своей жертвы на протяженіи болѣе двадцати лѣтъ питьемъ и малымъ количествомъ ѣды; безъ одежды, безъ ухода, человѣческое существо превратилось въ дикое безсмысленное животное. Помню, какъ я смѣялся и со смѣхомъ показывалъ Врубелю рѣдкій образчикъ уродства. На другой день пріѣхалъ кто то изъ товарищей. Я ищу газету съ изображеніемъ урода, чтобы показать гостю и не нахожу. Каково же было мое удивленіе, когда я, найдя наконецъ номеръ, увидѣлъ, что листъ съ искомымъ вырванъ. Я спрашиваю всѣхъ—кто оторвалъ и почему? Тогда Врубель вдругъ говоритъ: «это такъ отвратительно, что невозможно выносить—это я уничтожилъ». И сказалъ съ оттѣнкомъ невѣроятнаго омерзѣнія, точно онъ уничтожилъ всѣ экземпляры этого

Лебедь.—1900 г.
(Третьяковская галерея).

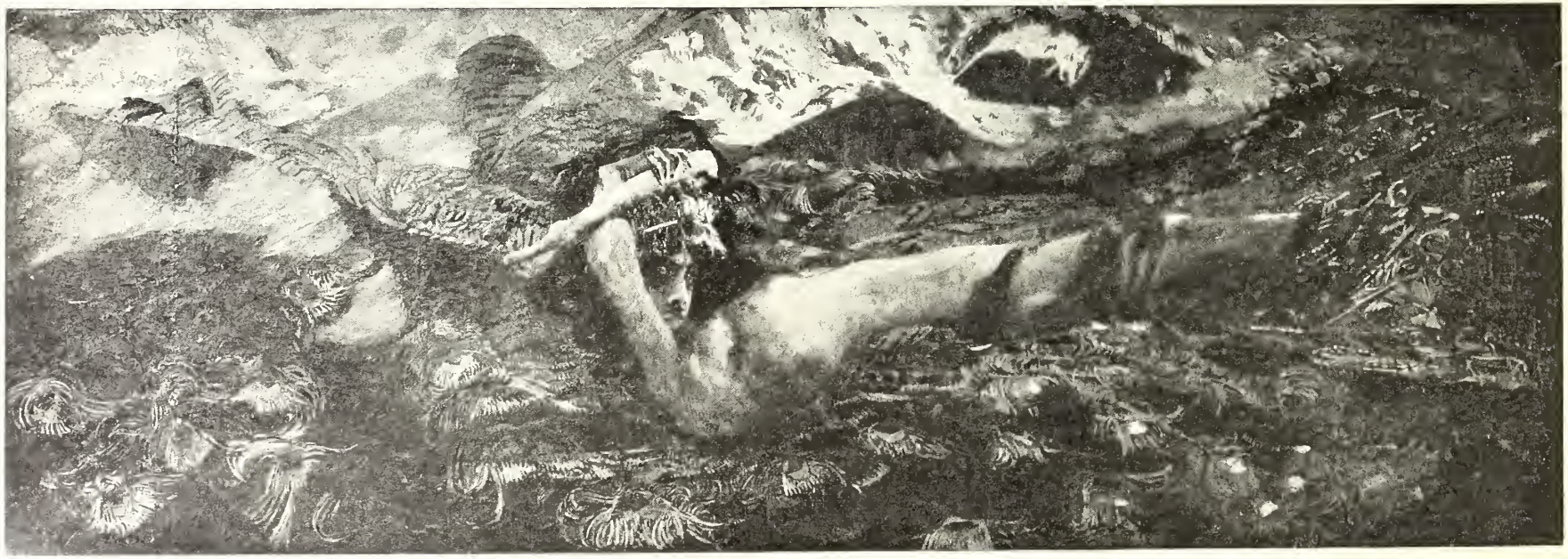
необыкновеннаго уродства вмѣстѣ съ оригиналомъ. Я и раньше любилъ и цѣнилъ Врубеля, но только этотъ случай съ ясностью показалъ мнѣ степень высокой и исключительной организаціи художника. Такой нѣжный и легко раздражимый глазъ свидѣтельствовалъ о невѣроятной общей чувствительности, сдерживаемой дисциплиной желѣзнаго долга.

Еще одна особенность—это оттѣнокъ пренебреженія, съ которымъ Врубель нерѣдко относился къ своимъ защитникамъ и поклонникамъ. Одинъ изъ моихъ товарищей передавалъ отзывъ Рѣпина о «Панѣ». Рѣпинъ утверждалъ, что у Пана «плечо измято». Всѣмъ присутствующимъ казалась смѣшной придирчивость Рѣпина. Врубель отнесся къ вышучиванію Рѣпина крайне сухо и сдержанно: «Да



Демонъ. Эскизъ.—1900 г.
(Собраніе кн. С. А. Щербатова).

плечо и дѣйствительно измято, Рѣпинъ правъ». Какъ то разъ я сильно нападалъ на В. М. Васнецова и утверждалъ и доказывалъ, что Васнецовъ въ своихъ работахъ во Владимірскомъ соборѣ цѣликомъ воспользовался пріемомъ Врубеля. И Врубель невозмутимо: «Вы не совсѣмъ правы. Васнецовъ въ свое время произвелъ на насъ сильное впечатлѣніе—въ особенности его «Поле битвы», мы многимъ ему обязаны». Помню также съ какимъ сарказмомъ онъ отзывался объ одной особѣ, которая изъ снобизма подражала ему и преклонялась передъ нимъ. Впрочемъ, и къ самому себѣ Врубель относился съ неумолимой строгостью. Одинъ изъ моихъ товарищей, показывая мастеру свою работу, говорилъ, что онъ уже разъ передѣлывалъ и ничего не вышло. Тогда Врубель: «тысячу разъ не выходитъ, а тысячу первый выйдетъ». Только путемъ продолжительной и безжалостной ломки своего труда вырабатываются такого рода аксіомы. Но идиллія, переживаемая художникомъ въ это время, налагала на его жизнь отпечатокъ спокойствія, довольства и даже оптимизма. Однажды за большимъ семейнымъ обѣдомъ отецъ жены художника сказалъ тостъ съ пожеланіемъ Михаилу Александровичу занять мѣсто придворнаго художника. Полушутя, полусерьезно, Врубель выразилъ полную готовность выставить свою кандидатуру,

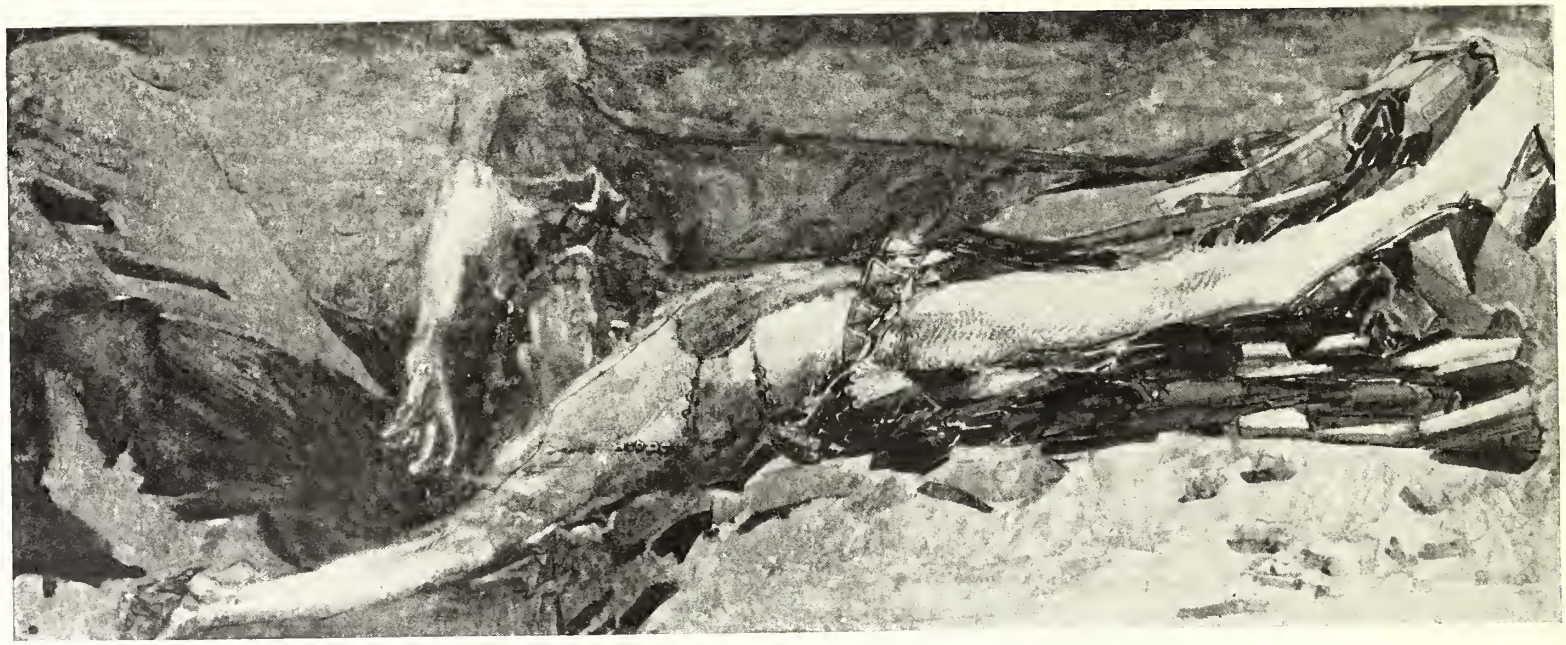


Демонъ. (Третьяковская галерея). Верхній снимокъ сдѣланъ съ картины въ декабрѣ 1901 г., нижній въ январѣ 1902 г. Послѣдній представляетъ окончательную редакцію картины.

Разбившійся Демонъ.—1901 г.
(Собраніе А. Г. Голикова).

такъ какъ необходимо еще немного поизучить женскую фигуру и тогда онъ будетъ готовъ занять мѣсто и придворнаго художника. Но больше всего онъ мечталъ о томъ, чтобы сдѣлаться помѣщикомъ и зажить спокойной, сосредоточенной жизнью.

Теперь Врубель работаетъ исключительно по впечатлѣнію. Единственно, что онъ написалъ въ это время съ натуры—«въ видѣ отдыха», какъ говорилъ художникъ,—это блестящій портретъ Н. И. Врубель въ легкомъ прозрачномъ капотѣ, кисея зеленая съ лиловымъ, форма empire, въ садовой кисейной шляпѣ и съ лорнетомъ въ рукахъ. При огромной памяти форма предметовъ не составляла для него затрудненія. Трудность заключалась лишь въ поискахъ разрѣшенія всегда новыхъ техническихъ проблемъ. А память у него была дѣйствительно необъятная. Нуженъ ему костюмъ ассирійскій, персидскій, какой угодно—онъ рисуетъ тутъ же, никогда не прибѣгая къ книжнымъ справкамъ. Врубель постоянно наблюдалъ жизнь отовсюду, извлекая необходимый для него матеріалъ. Придетъ, напримѣръ, въ какую нибудь гостиную и все разсмотритъ одинаково внимательно,—и дурное и хорошее,—каждый предметъ; при этомъ все останется у него въ памяти. Это наблюденіе В. А. Сѣрова. Да и меня лично Врубель не разъ поражалъ своей острой и тонкой способностью все запоминать. Какъ онъ помнилъ до тончайшихъ подробностей какой нибудь дамскій



Демонъ. Эскизъ.—1901 г. (Третьяковская галерея).

нарядъ, цѣлыя серіи нарядовъ на какомъ нибудь вечерѣ или въ театрѣ, со всѣми оттѣнками цвѣтовъ, со всѣми особенностями!

Меня поразила эта способность Врубеля еще въ 1889 г. весной, когда я съ другими моими товарищами расписывалъ подъ руководствомъ мастера плафонъ въ одномъ богатомъ кіевскомъ домѣ. Врубель чертилъ сложнѣйшія буквы готическаго характера для латинскаго девиза хозяина дома съ такой удивительной легкостью, точно это была его единственная и постоянная спеціальность.

Первыми большими вещами, которыя Врубель сдѣлалъ въ хуторѣ были панно «Утро» и «Вечеръ». Эти и слѣдующія хуторныя произведенія, а также вещи, написанныя за эти годы зимами въ Москвѣ и скульптуры изъ обожженой глины на сюжеты русской миѳологіи составляютъ особую эпоху въ творчествѣ Врубеля. Только теперь его эпическое спокойствіе и передача природы достигаютъ полнаго расцвѣта. Стиль этихъ вещей исключителенъ своей величавой вольностью. Неуловимыя почти черты природы во всей ихъ невѣроятной несмятости, дѣвственности и природной орнаментальности передаются художникомъ, и получаются образы глубокой фантастичности. И колоритъ Врубеля достигаетъ теперь полной свободы. Роскошь и затаенность красокъ, всегдашняя основа его творчества, теперь глубокими напоенными тонами разливается въ его картинахъ.

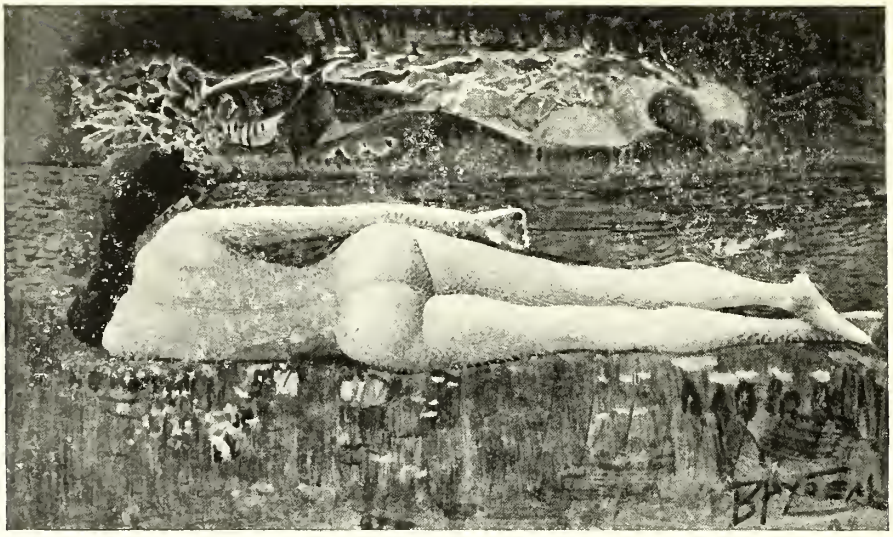
Картины эти полны впечатлѣній природы, впечатлѣній лѣса и степи. На нихъ переданъ ритмъ и узловатая мощь древесной чащи и все безконечное спокойствіе пустынныхъ закатовъ и восходовъ надъ стѣной сѣрѣющаго лѣса. Картина «Къ ночи» даетъ живое напоминаніе вечернихъ прогулокъ, когда пышный багряницъ чертополоховъ на пустынномъ незасѣянномъ полѣ загорается послѣдній разъ въ надвигающейся ночи, а вдали уже густѣетъ свинцовый мракъ. Въ первоначальномъ «Утрѣ» среди мглистаго пейзажа фигуры Земли, Воды, залитаго зеленымъ свѣтомъ Луча и вздымающагося Тумана изображали жизнь природы въ разсвѣтный часъ, и глубокіе холодные тона картины давали звучный, многостройный аккордъ. Многія изъ этихъ изображеній природы погибли. Панно «Утро» и «Вечеръ» по требованію заказчиковъ были до неузнаваемости переписаны. Они и теперь прекрасны, но первоначально были несравненно болѣе богаты роскошью вымысла, и дыханіе жизни чувствовалось въ нихъ на каждой детали.

Такой же поэзіей вѣетъ и отъ скульптуръ Врубеля этого времени. И то же сложное, стремительное, увѣренное въ себѣ великолѣпное мастерство. Въ скульптурахъ этихъ онъ выражаетъ легко, свободно восхитительные образы, волнующіе своей истомой задумчивыя мужскія и женскія божества; то голова арапченка, или барельефъ, а то вдругъ его фантазія разсыпается тысячами орнаментальныхъ мотивовъ и все это съ подъемомъ несравненнымъ.

Портретъ сына художника.—1902 г.
(Собственность И. И. Врубель).

Надо сказать еще, что художникъ вполнѣ понимаетъ красоту своего матеріала—обожженой глины; эти воплощенія русскихъ миѳологическихъ образовъ являются по художественной безупречности совершенно единственными въ своемъ родѣ вещами.

Здѣсь же въ хуторѣ въ первый разъ Врубель началъ поиски разрѣшенія фіолетовыхъ и лиловыхъ гаммъ въ своихъ великолѣпныхъ «Сиреняхъ». Два года занимали его эти тональности. Онъ даже говорилъ не разъ: «Подождите, я еще напишу сирень *зеленой* краской»—такъ поглощала его наравнѣ съ стремленіемъ охватить съ возможной полнотой форму и мысль о тайнѣ красочныхъ сочетаній. Огромная сирень осталась незаконченной. Въ письмѣ къ В. Д. Замирайло (1901 г.)



Нагая женщина.—1902 г.
(Собраніе И. А. Морозова).

находимъ причину, которая помѣшала взыскательному художнику завершить самое душистое изъ его созданій. Врубель пишетъ: «Вещь моя далеко еще не кончена, хотя и записанъ весь холстъ: точка взята неудачно и все требуетъ капитальныхъ передѣлокъ; почти все на смарку. Это уже въ Москвѣ». Но въ тотъ годъ «Демонъ» охватилъ художника съ такой страшной силой, что мысль о передѣлкѣ «Сирени» такъ и не была приведена въ исполненіе.

Зимами Врубель съ женой жили въ Москвѣ; здѣсь онъ переписывалъ лѣтомъ писаныя панно, здѣсь же были вылѣплены скульптуры и написаны нѣкоторыя новыя картины. Вотъ письмо Михаила Александровича къ сестрѣ, рисующее его тогдашнее положеніе въ художественномъ мірѣ. Оно относится къ 1899 г. «Все безконечныя и мало подвигающіяся заботы о нашей съ Надей артистической участи. Плюсъ это— я закончилъ наконецъ Морозовскія панно и принялся за «Богатыря», котораго еще лѣтомъ писалъ. Пользуюсь свѣтомъ, а потому всѣ праздники и сейчасъ никуда не выхожу. Администрація нашей выставки въ лицѣ Дягилева упрямится и почти отказываетъ мнѣ выставить эту вещь, хотя она гораздо законченнѣе и сильнѣе прошлогодней, которую они у меня чуть не съ руками оторвали. Вещь почти кончена и радуетъ меня настолько, что я хочу рискнуть съ ней на академическую выставку, если примутъ. Вѣдь я аттестованъ декадентомъ. Но это недоразумѣніе и теперешняя моя вещь, мнѣ кажется, достаточно его опровергаетъ.

Марка для архитектурной выставки.

1902 г.
(Собств. И. А. Фомина).

Какъ видишь, я себя утѣшаю, потому что мнѣ по крайней мѣрѣ не мѣшаютъ въ моей мастерской».

Родная сестра жены художника Е. П. Ге въ своихъ воспоминаніяхъ даетъ живое представленіе объ обстановкѣ Врубелей въ Москвѣ и о томъ, какъ каждую вещь Михаилъ Александровичъ подбиралъ сообразно своему вкусу: «Такъ какъ онъ такъ любилъ разнообразныя и тонкія краски, то онъ массу мебели устроилъ изъ совсѣмъ простой кухонной мебели—бѣлой, некрашенной, все это было обтянуто плюшемъ самыхъ нѣжныхъ оттѣнковъ vieux rose, réséda; таковъ былъ и Надинъ туалетъ, полки, лѣстница, чтобы писать картины; полка задергивалась, кромѣ того, занавѣскою подъ цвѣтъ обивки. Когда кто нибудь изъ насъ пріѣзжалъ въ Москву, Михаилъ Александровичъ все дѣлалъ, чтобы принять какъ можно лучше; онъ былъ очень гостепріимнымъ, у него въ квартирѣ всегда были большіе диваны, чтобы можно было и уложить гостей. Квартиру Врубель нанималъ непремѣнно со всѣми усовершенствованіями культуры, съ лифтомъ и, если электричества не было—проводилъ его».

Въ Москвѣ Врубели жили довольно замкнутой артистической жизнью—изрѣдка бывали гости и иногда наѣзжали родственники. Привожу одинъ фактъ, рисующій Врубеля со стороны шутливой, которая такъ подходитъ къ зимнему масляничному сезону Москвы, а еще больше къ венеціанскому карнавалу. «Когда мы жили въ домѣ Братановскихъ»,—разсказываетъ жена художника, «намъ тамъ ужасно не везло, да и всѣмъ живущимъ въ домѣ вообще. Тамъ у насъ сгорѣли вещи, а воровали тамъ очень часто—даже хозяйку однажды обворовали. Жилъ въ этомъ домѣ старичокъ. И вотъ онъ умеръ и никого это не поразило. На другой или на третій день у насъ были гости. Михаилъ Александровичъ ушелъ къ себѣ и черезъ нѣкоторое время вдругъ видятъ всѣ—выходитъ покойный старичокъ. Сначала перепугались, а потомъ начали смѣяться. А это Михаилъ Александровичъ загримировался, сдѣлалъ усы изъ ваты, вообще замѣчательно загримировался, съ полнымъ сходствомъ».

Не есть ли это желаніе обратить въ шутку самую острую опасность и, такимъ образомъ, хоть отчасти застраховать себя отъ чувства приближенія этой опасности, хоть на время стать внѣ ея предѣловъ? Но скорѣе всего въ этомъ выражалась страсть къ театру и гриму. В. Д. Александрова сохранила подобный же фактъ изъ дѣтскихъ лѣтъ Врубеля: «Какъ извѣстно, есть обычай 1-го апрѣля въ шутку обманывать другъ друга (первое апрѣль, никому не вѣрь) и вотъ 1-го апрѣля, желая пошутить, Миша раскрасилъ себѣ лицо такимъ образомъ, что получалось подобіе страшнаго ушиба и въ такомъ видѣ явился къ своимъ мачехѣ и теткѣ. Сгоряча онѣ не разсмотрѣли въ чемъ дѣло и перепугались. Отецъ Миши разсердился не на шутку за эту шалость».

XII.

ДЕМОНЪ.

Весной 1901 года Врубели, по дорогѣ въ хуторъ, проводили въ Кіевѣ нѣсколько дней. И въ Кирилловской церкви—я уже объ этомъ упоминалъ—Врубель, стоя передъ «Надгробнымъ плачемъ», выразилъ желаніе возврата къ веснѣ своего творчества. Въ настроеніи художника происходила какая то перемѣна,—несмотря на наружное спокойствіе, въ немъ замѣтна была тревога. Его тянуло въ деревню и помню, какъ онъ удивительно поэтично описывалъ «земляной полъ и низенькіе потолки» деревенскаго жилья. Послѣ долгаго періода безличнаго эпическаго творчества въ немъ опять возрождались прежніе, на время заглохшіе центры индивидуальности. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ опять обратился къ тому, что занимало его въ кіевскую эпоху—обратился къ изображенію Демона.

Но, какъ говоритъ самъ Врубель въ одномъ изъ своихъ писемъ еще въ 1887 г., «Демонъ требуетъ «во что бы то ни стало» и страсти и увѣренности въ своемъ художественномъ аппаратѣ». Необходимо сконцентрировать силы всей жизни для генеральнаго сраженія, которое близко. А гдѣ же искать точку опоры, какъ не въ безкорыстныхъ порывахъ ранней поры жизни, полной фанатическаго напряженія и праздничныхъ упованій безъ конца?

Въ началѣ 1900 г. Врубель уже началъ писать Демона — тогда былъ написанъ тотъ большой, въ темныхъ тонахъ выдержанный Демонъ, который теперь составляетъ собственность В. П. Рябушинскаго. На фонѣ горнаго снѣжнаго пейзажа летитъ съ своимъ огромнымъ тѣломъ, съ закинутыми надъ изогнутой головой тяжелыми руками и распластанными, перистыми крылами—Демонъ. Онъ полонъ напряженной страсти и его лицо, среди темныхъ, холодныхъ тоновъ картины, горитъ дивной мощью и красотой. Это все еще Демонъ мощный, наслаждающійся своей силой, Демонъ полный созерцанія и спокойствія. Лѣтомъ 1901 г. въ хуторѣ Врубель углемъ компануетъ стоящаго на горныхъ вершинахъ Демона, но вещь эта не была написана. Наступаетъ осень и Врубель снова принимается за Демона. Но

тутъ началась въ немъ перемѣна, совершенно измѣнившая темпъ его творчества, доведя его до крайняго напряженія.

Готовилась ли уже будущая болѣзнь, вліяли ли на художника обстоятельства личной жизни и рожденіе сына, а можетъ быть, и общее повышенное настроеніе эпохи, но осенью Врубель приходитъ въ мрачное и вмѣстѣ очень возбужденное состояніе духа. Онъ рѣшаетъ, что долженъ наконецъ написать своего главнаго, большого «Демона», и останавливается на изображеніи его поверженнымъ. Всю зиму 1901 г. Врубель работаетъ съ страшнымъ напряженіемъ. Вмѣсто обычныхъ трехъ—четырехъ часовъ, онъ работаетъ по 14-ти, а иногда и больше,—при искусственномъ освѣщеніи, никуда не выходя и едва отрываясь отъ картины. Разъ въ день онъ надѣвалъ пальто, открывалъ форточку и съ четверть часа вдыхалъ холодный воздухъ,—это онъ называлъ своей прогулкой. Весь поглощенный работой, онъ сталъ нетерпимымъ ко всякой помѣхѣ, не хотѣлъ видѣть гостей и едва разговаривалъ съ своими. Демонъ уже много разъ былъ почти законченъ, но Врубель снова и снова его переписывалъ.

Въ настоящемъ видѣ картины, среди пышнаго гремящаго великолѣпія сверкающихъ красокъ гигантскихъ крылъ своихъ, Демонъ сидѣтъ своимъ разбитымъ и какъ бы хрупкимъ тѣломъ,—онъ не похожъ на прежнихъ, геркулесовскихъ Демоновъ Врубеля. Изъ всѣхъ произведеній Врубеля это наболѣе болѣзненное и вмѣстѣ самое личное. Выраженіе чувства Врубель обычно замыкалъ въ дивный и легкій орнаментальный строй. Только тутъ близка уже къ нарушенію высшая художественная сдержанность. И все же Демонъ полонъ поразительной красоты и ускользающаго отъ толкованій значенія.

И въ пониманіи Врубеля происходила перемѣна,—теперь онъ настаивалъ на важности содержанія въ искусствѣ. Интересно, что онъ сталъ теперь цѣнить всегда прежде отрицаемаго Ге,—цѣнить какъ колориста и какъ изобразителя человѣческаго лица. Особенно ему нравился «Гефсиманскій садъ», въ которомъ, какъ говорилъ онъ,—«изображена такая лунная ночь, которая бываетъ, когда болитъ голова». Но это направленіе духа, потрясшее Ге, еще болѣе гибельно отражалось на Врубелѣ,—оно вело его къ ненормальности или скорѣй было уже ея плодомъ. Къ концу работы надъ Демономъ Врубель былъ уже психически разстроенъ.

Въ эту весну 1902 г. Врубель два раза пріѣзжалъ въ Петербургъ и былъ очень возбужденъ и разговорчивъ. Я провожалъ его на вокзалъ и помню впечатлѣніе, которое онъ во мнѣ оставилъ. Это не было впечатлѣніе болѣзни,—услышавъ потомъ, что онъ заболѣлъ, я былъ пораженъ какъ неожиданностью. Это было впечатлѣніе громаднаго, какъ бы бѣшенаго подъема силъ. «Черезъ пять лѣтъ русское искусство будетъ первымъ въ мірѣ, мы все завоюемъ». Врубель говорилъ, что онъ повезетъ

Автопортретъ.
1904 г.

Рисунокъ (Собраніе М. П. Рябушинскаго).

своего Демона въ Парижъ, говорилъ о современномъ состояніи искусства, науки, культуры и вездѣ развивалъ громадные планы. Изъ Москвы онъ написалъ въ Петербургъ письмо Е. И. Ге; часть его я привожу, какъ ярко рисующее тогдашнее настроеніе Врубеля.

«Я уѣхалъ такой радужный, но зависть и глупость людская въ одинъ день по возвращеніи въ Москву исковеркали меня». Врубель говоритъ о всевозможныхъ затрудненіяхъ, которыя произошли у него съ совѣтомъ Третьяковской галереи, куда онъ хотѣлъ продать Демона, и съ дирекціей частной оперы, затѣмъ онъ переходитъ къ общей темѣ:

«Когда наука открываетъ величественные горизонты «необходимостей» и геніальный нѣмецъ показалъ безсиліе и дряпность измышленныхъ человѣкомъ «возможностей» передъ «необходимостью», тогда милые скоты нашли своевременнымъ отрыгнуть одну изъ «возможностей» и зачавкать эту застоявшуюся въ ихъ желудкахъ кашицу, которая имѣла въ свое время свойства настоящей пищи, а съ теченьемъ вѣковъ въ желудкахъ идіотовъ превратилась въ американствующую хлыстовщину. Когда искусство изъ всѣхъ силъ старается иллюзіонировать душу,

будитъ ее отъ мелочей будничнаго величавыми образами, тогда онъ съ утроенной злостью защищаетъ свое половинчатое зрѣніе отъ яркаго свѣта. Передъ патетическимъ онъ вздыхаетъ о милой его отрыжкѣ и жвачкѣ мелочнаго, будничнаго якобы натурализма.

Надя находитъ, что я тебя напрасно обижаю выходками противъ Толстого; нѣтъ, не напрасно: надо вылѣчиться отъ привычки толочься, какъ комары въ вечернемъ воздухѣ.

Посылаю своего Демона въ Петербургъ и вовсе не увѣренъ, что онъ будетъ принятъ. Защищайте меня, Петербуржцы»!

Одновременно съ отправкой Демона Врубель и самъ опять пріѣхалъ въ Петербургъ. Демонъ былъ поставленъ на выставку, но Врубель все еще не могъ оторваться отъ его переписыванія. Несмотря на открытіе выставки, онъ приходилъ раннимъ утромъ и переписывалъ картину. При частыхъ моихъ посѣщеніяхъ я каждый разъ видѣлъ въ Демонѣ перемѣну. По счастливой случайности сохранился фотографическій снимокъ одного изъ тѣхъ Демоновъ, которые были записаны. На лицѣ его печать усталости, есть что то удивительно мягкое, болѣзненное, женственное во всемъ обликѣ, и въ особенности, въ большихъ дѣтски обиженныхъ глазахъ; нѣжныя и хрупкія руки—лѣвая съ безсильно сжатымъ кулакомъ закинута за голову, правая—безпомощно протянута съ пукомъ вырванныхъ перьевъ изъ собственнаго же крыла. Были моменты, когда по лицу его лились слезы. Затѣмъ онъ снова ожесточался. И въ окончательномъ Демонѣ, несмотря на необыкновенный подъемъ силъ, все же остались слѣды слезъ. За всю свою жизнь это было единственный разъ, когда Врубель вышелъ изъ очарованнаго круга созерцанія и выразилъ живое страданіе. Но въ этомъ заключались признаки такого страшнаго удара, отъ котораго художнику уже не суждено было оправиться.

Пробывъ въ Петербургѣ первую половину марта, Врубель возвратился въ Москву. Здѣсь его болѣзнь стала проявляться уже въ ненормальныхъ поступкахъ. Тѣмъ не менѣе, онъ еще могъ писать, его послѣдней работой былъ необыкновенно блестящій портретъ сына въ колясочкѣ.

Въ маѣ 1902 года Врубель
былъ помѣщенъ въ
лѣчебницу.

XIII.

ПОСЛѢДНІЕ ГОДЫ.

> Но всетаки онъ тотъ же самый геніальный человѣкъ, какой и прежде былъ, и всетаки онъ, и въ томъ болѣзненномъ состояніи души, въ которомъ теперь находится, выше всѣхъ своихъ хулителей, и, когда захочетъ, то сокрушитъ ихъ однимъ словомъ и размечетъ ихъ, какъ быліе непотребное.
>
> Чаадаевъ о Гоголѣ

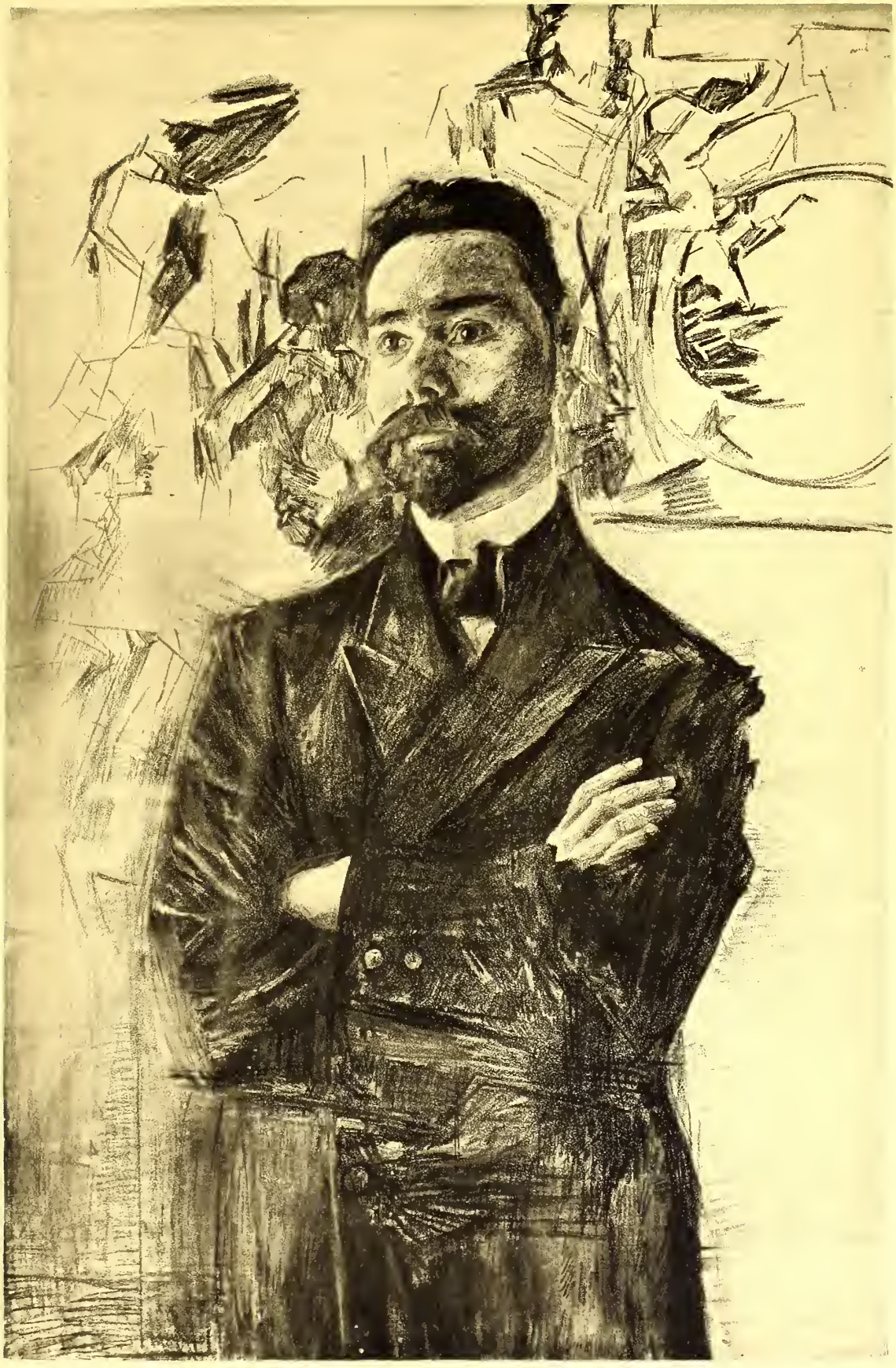
Болѣзненное состояніе Врубеля длилось болѣе полугода. Зимой 1902—1903 г. онъ сталъ замѣтно поправляться, весной уже былъ психически нормаленъ, но полонъ глубокой печали. Ѣздилъ на мѣсяцъ съ братомъ въ Крымъ, но море и яркое солнце не произвели на него благотворнаго впечатлѣнія. Онъ ничѣмъ не восторгался и увѣрялъ, что природа Малороссіи ему милѣе. Пробовалъ работать съ натуры, но ничего не выходило. Врубель вернулся изъ Крыма въ Москву очень разстроеннымъ, онъ постоянно плачетъ, тоскуетъ и говоритъ, что никуда негоденъ, неспособенъ, стремится въ деревню; работать онъ совсѣмъ не можетъ, хотя ему и предлагали разные заказы. Лѣто было рѣшено провести въ Малороссіи и въ началѣ мая, по пути въ деревню, Михаилъ Александровичъ съ женой, двухлѣтнимъ сыномъ и сестрой Анной Александровной остановились въ Кіевѣ изъ за болѣзни сына, которому сдѣлалось плохо въ дорогѣ. Въ это время я видѣлъ Врубеля. Онъ попрежнему былъ безконечно милъ, но какъ то безутѣшенъ. Я попробовалъ сказать нѣсколько банальныхъ словъ, которыя обыкновенно говорятъ: «отдохнете, поживете лѣто въ деревнѣ» и пр. А онъ въ отвѣтъ: «хорошо отдыхать, когда отдыхъ является слѣдствіемъ усиленнаго труда, но когда усталость происходитъ отъ причинъ иного порядка—отдыхъ невозможенъ». Нисколько не стѣснялся говорить о своей болѣзни. Иронизировалъ надъ собой, говоря: «я съ Кирилловскаго началъ—Кирилловскимъ и окончу», намекая на то, что въ бывшемъ Кирилловскомъ монастырѣ, гдѣ онъ началъ свою художественную карьеру, помѣщается въ настоящее время больница

для душевно-больныхъ. И память и вниманіе его были съ присутствующими, чувство же настоящее, острое, живое, которое въ немъ всегда такъ поражало,—ушло куда то далеко. Черезъ нѣсколько дней по пріѣздѣ умеръ ребенокъ. Это событіе страшно потрясло Врубеля и его жену, но Михаилъ Александровичъ наружно весьма мужественно вынесъ этотъ ударъ, всѣмъ распоряжался и утѣшалъ убитую горемъ жену. Это было мое послѣднее свиданіе съ Врубелемъ. Черезъ недѣлю художникъ снова занемогъ и потребовалъ самъ, чтобы его помѣстили куда нибудь въ лѣчебницу, «только не въ Кирилловскую», прослъ онъ.

Второе заболѣваніе Врубеля длилось около года—съ весны 1903 по лѣто 1904 г. Вначалѣ Врубель былъ помѣщенъ въ лѣчебницу въ Ригѣ, потомъ его перевезли въ Москву и помѣстили сперва въ клинику, а затѣмъ къ доктору Усольцеву. Здѣсь Михаилъ Александровичъ почувствовалъ себя гораздо лучше, хотя былъ еще ненормаленъ, видѣлъ галлюцинаціи, но все же замѣтно поправлялся. Къ пребыванію у Усольцева относится нѣсколько рисунковъ: портреты доктора и больныхъ, nature morte, и т. п. Впрочемъ, Врубель занимался своимъ искусствомъ и въ клиникѣ. Вообще надо сказать, что во время своей болѣзни онъ не терялъ способности узнавать близкихъ людей и, до извѣстной степени, также памяти и самосознанія.

Во время пребыванія въ клиникѣ въ 1904 г. написана послѣдняя крупная картина Врубеля: «Херувимъ» съ горящей кадильницей и книжаломъ. Эта картина написана поверхъ «Пасхальныхъ голосовъ»—весенній мотивъ, очень легко набросанныя березки и по небу пролетаютъ ангелы. Въ этой вещи Врубель опять возвращается къ византизму, но этотъ византизмъ значительно отличается отъ стиля его первоначальныхъ произведеній. Вмѣсто серебристыхъ кирилловскихъ вещей первой поры и вмѣсто мягкихъ и глубокихъ образовъ венеціанскаго времени теперь въ стилѣ Врубеля есть что то рѣзкое и напряженное. Художникъ оставитъ этотъ стиль во время своего послѣдняго выздоровленія и снова къ нему вернется при послѣднемъ заболѣваніи. Нѣкоторыя вещи этого рода, обладая крупнымъ художественнымъ интересомъ, носятъ все же печать творческаго утомленія мастера. Но этого нельзя сказать о «Херувимѣ». «Херувимъ»—это произведеніе исключительной силы. Въ немъ есть воспоминаніе о послѣднемъ «Демонѣ». Это въ то же время возвратъ къ блеску византійской мозаичной техники, запечатлѣнный высшимъ подъемомъ творчества.

Лѣтомъ 1904 г. произошло послѣднее выздоровленіе Врубеля. На этотъ разъ недугъ оставилъ его въ покоѣ около полугода. Врубель поселился съ женой и сестрой, сперва въ Москвѣ, а потомъ къ осени въ Петербургѣ. Въ это послѣднее выздоровленіе я не видѣлъ Михаила Александровича. Какъ говорятъ, онъ внѣшне



М. А. Врубель

Собрание М. П. Рябушинского

Портретъ Валерія Брюсова
(1905)

Автопортретъ.—1904 г.
(Третьяковская галерея).

значительно измѣнился, сталъ сдержаннѣе и строже въ обращеніи съ людьми. И въ произведеніяхъ Врубеля этого времени ощущается признакъ творческой усталости. Въ это время онъ прекращаетъ попытки поисковъ композиціи, а почти исключительно отдается работѣ съ натуры. Такое настроеніе художника прекрасно передано въ его письмѣ къ женѣ, писаномъ изъ Москвы за границу въ августѣ 1904 г. До отъѣзда жены за границу Врубель началъ съ нея портретъ на фонѣ березовой рощи, и объ этомъ портретѣ идетъ рѣчь: «Всѣ 32 березки нарисованы и остается ихъ оживить красками. И еще осталась кофточка и розы на поясѣ—вечеромъ. Не писалось утромъ. В. А. принесла двѣ черныя розы и я устроился у насъ въ столовой (такъ какъ день былъ чудесный и ѣли и пили на террасѣ), въ которой окно на сѣверъ. Я писалъ до вечерняго чая и написалъ объ.

Теперь мнѣ осталась одна crême. Сейчасъ идетъ дождь и я очень бы желалъ завтра скверная сѣраго дня, чтобы писать березки. Но краски лица поблѣднѣли рядомъ съ сильно написанными аксессуарами. Vous apporterez des couleurs de vos promenades и портретъ будетъ, еще пройденный съ натуры, восхитителенъ. Сегодня мы—я, О. А. и П. И. были на Бутыркахъ и ни души не застали дома; да и лучше—я могъ свободно отдаться обозрѣнію своихъ прежнихъ вдохновеній и вышелъ очень ободреннымъ. Портретъ С. П. дѣйствительно, какъ экспрессія, посадка, сила языка и вкусность аксессуаровъ прямо очаровалъ меня. Въ высшей степени сильная и красивая техника—и не мазня, а все, что сдѣлано болѣе чѣмъ правдиво,—красиво и звучно. Какъ разъ вчера вечеромъ я, Замирайло и П. И. нарочно послѣ провода Анюты зашли на Ярославскій вокзалъ. Я поджалъ хвостъ передъ совершенствомъ портретовъ Сѣрова и Цорна, да и передъ Коровинскими панно. Но сегодня я вижу, что Цорну далеко до моего портрета; а у Сѣрова нѣтъ твердости техники: онъ беретъ вѣрный тонъ, вѣрный рисунокъ, но ни въ томъ ни въ другомъ нѣтъ натиска (Aufschwung) восторга. А что до Коровинскихъ панно, то это точно срисованные фотографическіе снимки (не композиціи самостоятельныя съ фотографіи, какъ подспорья). Помнишь, въ Римѣ я часто при писаніи панно прибѣгалъ къ фотографіи, но пусть мнѣ кто нибудь укажетъ мѣста, которыя я дѣлалъ съ фотографіи и отличитъ ихъ отъ тѣхъ, что дѣлалъ отъ себя; стало быть я не копировщикъ былъ, а оставлялъ фотографію позади. Вотъ разгадка отчего тебя Сѣровскіе портреты оставляютъ равнодушной. И почему Малявинская дама у рояля остановила твое вниманіе? Малявинъ тоже имѣетъ даръ Aufschwung'а и восторга; но къ этой стихіи надо прибавить культурное чутье и изобразительность фантазіи и Малявинъ тоже останется позади. Мнѣ и скульптура моя понравилась. Помнишь полуфигуры Весны съ руками, отмахивающимися отъ птицы и пичужекъ съ ласковой истомой въ глазахъ, улыбкой и движеніемъ; это очень похоже на тебя, т. е. формы, а впрочемъ и въ экспрессіи».

Даже теперь, когда страшный недугъ его подстерегаетъ съ часу на часъ и когда, казалось бы, каждое усиліе должно было пагубно отражаться на артистическихъ способностяхъ утомленнаго мастера, онъ все еще продолжаетъ отвоевывать въ смыслѣ техники новое. Его произведенія и теперь не перестаютъ быть предметомъ удивленія. Въ это время, высшаго выраженія творческаго усилія Врубель достигаетъ въ «Раковинѣ». Здѣсь мастеръ передалъ съ поразительнымъ остроуміемъ и виртуозностью всю сложность капризнаго узора раковины и все волшебство переливовъ перламутра. «Эта удивительная игра переливовъ», говорилъ Врубель, заключается не въ краскахъ, а въ сложности структуры раковины и въ соотношеніяхъ свѣтотѣни; въ другой разъ я передамъ цвѣтъ только бѣлымъ и чернымъ». У Врубеля,

Автопортретъ.—1905 г.
(Собственность Н. И. Врубель).

какъ и у всѣхъ великихъ колористовъ, всегда было стремленіе искать силы цвѣта не въ пестротѣ, не въ рѣзкихъ и контрастныхъ сочетаніяхъ, а въ счастливой комбинаціи двухъ-трехъ тоновъ, при помощи которыхъ ему удавалось получать иллюзію богатства и разнообразія цвѣта. Въ послѣдніе дни, передъ тѣмъ какъ заболѣть окончательно, Врубель купилъ дорогой, очень красивый китайскій ящикъ,

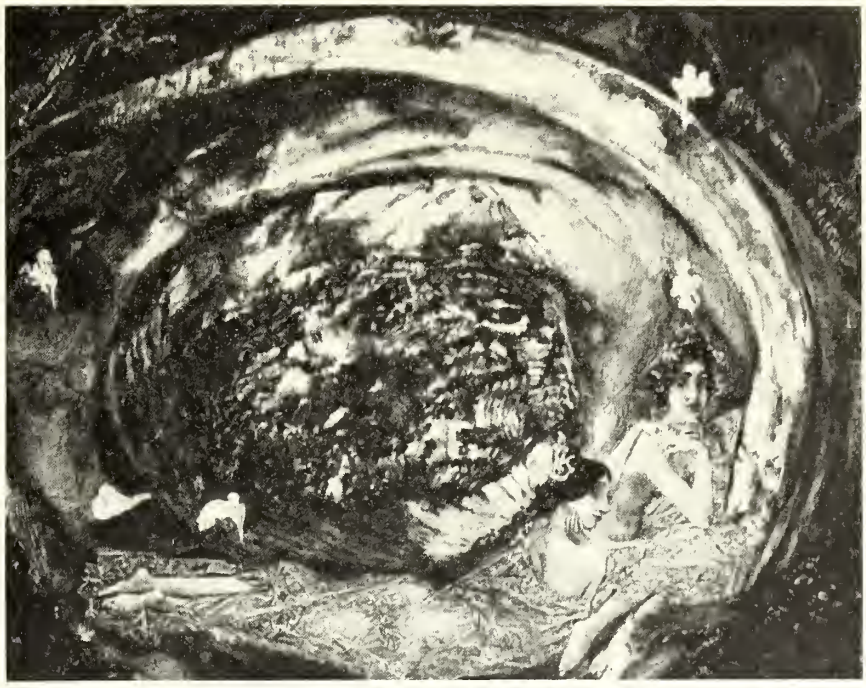
величиной въ кубическій аршинъ, обитый кругомъ многоцвѣтной тканью, съ вышитыми на ней фантастическими узорами и цвѣтами. Художникъ говорилъ, что онъ счастливъ, пріобрѣтя такую вещь.

Весной 1905 г. Врубель заболѣлъ и на этотъ разъ окончательно. Послѣдніе пять лѣтъ жизни онъ провелъ въ лѣчебницѣ, сперва въ Москвѣ, потомъ въ Петербургѣ. Въ первое время болѣзни Михаилъ Александровичъ еще писалъ и рисовалъ. Онъ снова возвратился къ византизму и сдѣлалъ цѣлый рядъ рисунковъ и акварелей на религіозныя темы, останавливаясь особенно на Іоаннѣ Крестителѣ. Самой замѣчательной изъ этихъ акварелей является—«Шествіе въ Емаусъ». Томительная острота совершенно исключительнаго вечера передана съ необыкновенной силой. Скалистый пустынный пейзажъ, чернымъ силуэтомъ на небѣ рѣзко, не предвѣщая ничего добраго, вырисовывается вѣтка дерева. Лица путниковъ удивительно значительны. Еще въ одномъ произведеніи Врубель проявилъ необычайный подъемъ творческихъ силъ—это въ портретѣ поэта Брюсова, который навѣщалъ художника въ больницѣ и пріобрѣлъ его расположеніе. Въ этомъ портретѣ—какъ бы предчувствіе поворота къ чему то совершенно новому по силѣ экспрессіи, мѣткости удара и красотѣ цвѣта. Но это было послѣднее усиліе. Есть еще одна композиція—«Видѣніе Іезекіиля». Все пространство занимаетъ ангелъ съ огромными крыльями и съ непередаваемымъ по трогательности выраженіемъ лица, въ правой рукѣ его огненный мечъ, въ самомъ низу справа ясно видна голова пророка. Не у самаго лица ангела, а нѣсколько дальше, помѣченъ овалъ съ чертами лица—это уже почти ослѣпшій мастеръ хотѣлъ дать новое выраженіе прекраснѣйшему и трогательнѣйшему изъ ангеловъ. Это самое послѣднее, что сдѣлано Врубелемъ. Теперь онъ можетъ сказать вмѣстѣ съ творцомъ «Страшнаго Суда»: «тѣнь сгущается вокругъ меня, солнце меркнетъ, немощный и разбитый, я уже не въ силахъ подняться».

До самаго конца дней онъ часто приходилъ въ сознаніе и нерѣдко говорилъ, что теперь онъ уже не можетъ наслаждаться. Иногда его мысль была полна горечи и онъ утверждалъ, что другіе будутъ расти, а его индивидуальность должна все уменьшаться и уменьшаться. Бывали также времена, когда тяжесть муки ложилась бременемъ неномѣрнымъ, тогда онъ говорилъ: «вотъ, принять бы ціанистаго кали и уснуть летаргическимъ сномъ».

Такъ томился великій художникъ еще около пяти лѣтъ.

Характеръ Врубеля сотканъ изъ безконечно тонкихъ, сложныхъ и едва уловимыхъ побужденій. Но главное качество его характера, стоящее въ центрѣ его



Раковина.—1905 г.
(Собраніе кн. С. А. Щербатова).

жизнепониманія, заключается въ ясно выраженномъ устремленіи къ закрѣпленію высшихъ жизненныхъ моментовъ. Эта жгучая всеохватывающая сосредоточенность и преданность земной жизни, возвеличеніе высшихъ сторонъ этой жизни и постоянное стремленіе продлить и закрѣпить моментъ настоящаго, способность передавать мимолетное ощущеніе біенія сердца—вотъ отличительная особенность генія Врубеля, ставящая его на ряду съ величайшими художниками всѣхъ временъ. И не только какъ художникъ, но и какъ необыкновенной чистоты, цѣльности и стройности характеръ, онъ стоитъ недосягаемо высоко.

Кто взялъ на себя подвигъ искусства, тотъ найдетъ въ жизни Врубеля великій образецъ, опору и утѣшеніе. Среди самыхъ тягостныхъ и враждебныхъ условій, въ невозможной обстановкѣ, онъ остается художникомъ и человѣкомъ чистоты и прозрачности совершенной. Ясный и возвышенный строй ума Врубеля сохраняетъ свой ароматъ и прелесть свѣжести въ самые трагическіе моменты жизни. Чрезмѣрное напряженіе надламываетъ мощный организмъ. Подъ натискомъ бури, охватившей его умъ, «въ немъ сердце истомилося и духъ упалъ». Но до того момента, пока свѣтъ не погасъ въ его очахъ, сложный и великолѣпный художникъ героически

переносить худшія лишенія, не лелѣя мысль о какихъ либо несбыточныхъ неземныхъ благахъ. Острымъ умомъ своимъ онъ постигалъ, что все земное и есть самое прекрасное наше достояніе, со всѣми его праздничными и мрачными сторонами, со всѣми радостями, болями и противорѣчіями. Необходимо только отыскать равновѣсіе, необходимо устремить все вниманіе на настоящее и быть вѣрнымъ убѣжденію, что конецъ вѣнчаетъ дѣло. Изъ противорѣчій сплетается жизнь и въ неизбѣжномъ концѣ получается наивысшее гармоническое разрѣшеніе проблемы бытія или, говоря жгучимъ словомъ самого Врубеля, брошеннымъ однажды въ разговорѣ въ самую цвѣтущую и счастливую пору его жизни—«смерть, уничтожающая всѣ противорѣчія, и есть категорическій императивъ».

ЛѢТОПИСЬ ЖИЗНИ ВРУБЕЛЯ.

Дѣтскіе годы. 1856—1874 г.

1856—1859 г. Омскъ.
1859—1863 г. Астрахань.
1863—1864 г. Петербургъ.
1864—1867 г. Саратовъ.
1867—1869 г. Петербургъ, гимназія.
1869—1874 г. Одесса, гимназія.

Петербургъ. 1874—1884 г.

1874—1879 г. Университетъ.
Лѣто 1876 г. Путешествіе по Германіи, Швейцаріи и Франціи.
1879—1880 г. Воинская повинность.
1880—1884 г. Академія Художествъ.

Кіевъ. 1884—1889 г.

Май—октябрь 1884 г. Кіевъ. Работы въ Кирилловской церкви.
Ноябрь 1884 г.—апрѣль 1885 г. Венеція.
Апрѣль—іюнь 1885 г. Кіевъ.
Іюнь—декабрь 1885 г. Одесса.
Январь—осень 1889 г. Кіевъ.

Москва. 1889—1904 г.

Осень 1889 г. и 1891 г. Москва.
Осень 1891 г.—лѣто 1892 г. Римъ.
Лѣто и осень 1892 г. Миланъ, Парижъ.
Осень 1892—1894 г. Москва.
1894 г. Парижъ, Средиземное море, Хоцны.
1894—1896 г. Москва.
Весна 1896 г. Нижній Новгородъ.

Видѣніе пророка Іезекіиля.—1905 г.

Послѣднее произведеніе художника. (Собственность Н. П. Врубель).

Лѣто 1896 г. Швейцарія, потомъ Италія. Женитьба.
Осень 1896 г. Харьковъ.
Январь—мартъ 1897 г. Москва.
Весна 1897 г. Римъ.
Лѣто 1897 г. Хуторъ Ге.
Зима 1897—1898 г. Москва.
Лѣто 1898 г. Хуторъ Ге.
Зима 1898—1899 г. Москва.
Лѣто 1899 г. Имѣніе княгини Тенишевой.
Зима 1899—1900 г. Москва.
Лѣто 1900 г. Хуторъ Ге.
Зима 1900—1901 г. Москва.
Лѣто 1901 г. Хуторъ Ге.
Осень 1901 г.—весна 1903 г. Москва.
Весна 1903 г. Крымъ, Кіевъ, Рига.
Лѣто 1903 г. и 1904 г. Москва.

Петербургъ. 1904—1910 г.

Осень 1904 г.—мартъ 1905 г. Петербургъ.
Весна 1905 г.—январь 1906 г.
Февраль 1906 г. Петербургъ.

ЛИТЕРАТУРА О ВРУБЕЛѢ.

Общія сочиненія о русскомъ искусствѣ.

Александръ Бенуа. «Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ». 1902 г. Врубелю посвящена отдѣльная глава, на первый планъ выдвигаются вещи конца 90-хъ годовъ: «Панъ», «Сирень», «Ночное».

«Русская школа живописи». Спб. 1904 г. Оцѣнка художника и снимки съ «Восточной сказки», «Демона» и проч.

И. И. Ге. «Главныя теченія русской живописи XIX вѣка». Текстъ и альбомъ. Москва. 1904 г. Врубелю посвящено пять снимковъ въ альбомѣ и отдѣльная глава въ текстѣ.

Художественные журналы.

«Міръ Искусства».

Въ 1899 году въ художественной хроникѣ, стр. 40—41, напечатано слѣдующее письмо художника съ редакціоннымъ поясненіемъ:

Милостивый Государь Г. Редакторъ.

Въ нумерѣ третьемъ журнала «Искусство и Художественная промышленность», на стр. 137, помѣщенъ въ краскахъ орнаментъ изъ Владимірскаго собора. Какъ въ вышеупомянутомъ журналѣ, такъ и въ изданіи г. Кульженко (откуда журналъ перепечаталъ эту хромолитографію) означенный орнаментъ приписывается В. М. Васнецову.

Симъ заявляю, что орнаментъ этотъ, находящійся въ лѣвомъ отъ входа кораблѣ собора, всецѣло моей работы, изображенія и разработки, и какъ г. Стасовъ, такъ и г. Кульженко ошибочно приписываютъ его В. М. Васнецову.

Съ искреннимъ уваженіемъ *М. Врубель.*

Москва, 27 декабря 1898 г.

Оказалось, что *редакція журнала «Искусство и Художественная Промышленность» не только ошибочно приписала орнаментъ М. Врубеля В. Васнецову, но и напечатала одинъ и тотъ же мотивъ орнамента дважды, первый разъ — хромолитографіей (стр. 137), назвавъ его орнаментомъ г. Васнецова, и второй разъ — цинкографіей (стр. 179), назвавъ его орнаментомъ г. Врубеля.*

Очень досадное недоразумѣніе по поводу этого орнамента вышло также и въ статьѣ: «В. М. Васнецовъ», гдѣ объ одномъ и томъ же мотивѣ сказано на одной страницѣ (179):

«Особливо прелестны его (В. Васнецова) громадныя группы орнаментовъ съ пальмою..... и многія другія чудесныя, тоже вьющіяся, гирлянды изъ розовыхъ цвѣтовъ съ зеленой чашечкой внутри».

При этомъ указывается на стр. 137, гдѣ помѣщенъ въ краскахъ якобы орнаментъ В. Васнецова.

Затѣмъ, про тотъ же мотивъ читаемъ: «Въ алтарѣ есть не мало орнаментовъ, вовсе не византійскихъ и не русскихъ, а просто декадентскихъ, вовсе не идущихъ къ остальной церкви, а свидѣтельствующихъ только о плохомъ вкусѣ, капризности и маломъ художественномъ знаніи и творчествѣ ихъ авторовъ по части византійства». При этомъ указывается на стр. 179, гдѣ помѣщенъ тотъ же мотивъ орнамента Врубеля.

1901 г. № 2 и 3.

Ст. Яремичъ. «*М. И. Врубель*». Эта краткая статья написана на основаніи автобіографической замѣтки Врубеля, которую онъ составилъ по просьбѣ редакціи. Оттуда заимствованы указываемыя даты, напримѣръ, 1891—1892 г. для «Париса»; но, кажется, художникъ ошибся и «Парисъ» былъ написанъ позже.

Въ номерѣ многочисленные снимки съ вещей Врубеля.

1903 г. № 10 и 11.

Двойной номеръ, посвященный Врубелю съ многочисленными снимками, въ томъ числѣ эскизъ «Демона» въ краскахъ. Художнику посвящены слѣдующія три статьи:

Александръ Бенуа. «*Врубель*». Въ этой статьѣ, на ряду съ общей оцѣнкой художника, авторъ въ особенности останавливается на «Демонѣ» и описываетъ, въ качествѣ очевидца, какъ Врубель работалъ надъ этой картиной.

П. Ге. «*Врубель*».

Ст. Яремичъ. «*Фрески Врубеля въ Кирилловской церкви въ Кіевѣ*».

«*Вѣсы*».

1902 годъ. И. Рерихъ. «*Врубель*». Записные листки художника. Перепечатано съ нѣкоторыми измѣненіями въ «Биржевыхъ Вѣдомостяхъ» 3 апрѣля 1910 г.

«*Искусство*».

1905 годъ, № 1 и 2. Пять снимковъ съ вещей художника, въ томъ числѣ «Философія» — фототипическимъ способомъ. Въ сопровождающей замѣткѣ ошибка: «Философія»—произведеніе не первыхъ московскихъ годовъ, а 1899 года.

«*Золотое Руно*».

1906 годъ, № 1. Многочисленные снимки съ вещей послѣдняго періода. Автопортретъ (фототипія). «Серафимъ», «Голова Іоанна Крестителя» (цвѣтныя автотипіи). Надо отмѣтить также большую автотипію — панно «День» въ его первоначальномъ видѣ. Оригиналъ былъ уничтоженъ художникомъ.

1906 годъ, № 9. Портретъ Брюсова (фототипія).

1906 годъ, № 11 и 12. Акварель «Море» (цвѣтная автотипія).

1908 годъ, № 1. Помѣщена въ качествѣ произведенія Врубеля репродукція съ вещи, ничего общаго не имѣющей съ Врубелемъ, къ тому же подписной и датированной: Minelli 1891.

1909 годъ, № 5. Рядъ снимковъ съ рисунковъ послѣдняго времени. Что касается до текста, который журналъ «Золотое Руно» посвящалъ Врубелю, то онъ не заключаетъ никакихъ данныхъ для біографіи художника.

Н. И. Мурашко. «Изъ воспоминаній стараго учителя», вып. II. Кіевъ. 1908 г. Очень живо описано появленіе Врубеля въ Кіевѣ въ 1884 г.

«Искусство и Печатное Дѣло».

1909 годъ, № 1 и 2. Б. К. Яновскій. «Воспоминаніе о Врубелѣ».

1910 годъ. Начиная съ апрѣля мѣсяца 1910 года, журналъ «Искусство и Печатное Дѣло» дѣлается какъ бы архивомъ, посвященнымъ памяти Врубеля; больше половины иллюстрацій въ каждомъ номерѣ воспроизводятъ вещи художника, — въ особенности, еще неизданныя и неизвѣстныя; журналъ дѣлается также центромъ, куда лица, знавшія Врубеля направляютъ свои воспоминанія. До сихъ поръ напечатаны слѣдующія статьи:

А. Ивановъ. «М. А. Врубель». Опытъ біографіи. №№ 4, 5, 6, 7, 10. Этотъ трудъ, доведенный пока только до конца кіевскаго періода, является обстоятельной, добросовѣстной біографіей художника. Онъ написанъ простымъ, благороднымъ языкомъ и отличается рѣдкимъ достоинствомъ тона.

Б. К. Яновскій. «Воспоминаніе о Врубелѣ». № 5. Г. Яновскій говоритъ, между прочимъ, о музыкальныхъ вкусахъ Врубеля, а именно, о его пристрастіи къ Вагнеру. Здѣсь есть недоразумѣніе: жена художника, Н. И. Врубель, говорила мнѣ, что М. А. съ трудомъ могъ слушать Вагнера и особенно его позднія вещи.

Александръ Блокъ. «Памяти Врубеля». № 8—9. Эта небольшая статья составляетъ передѣлку рѣчи, сказанной А. Блокомъ на могилѣ Врубеля.

Е. И. Ге. «Послѣдніе годы жизни Врубеля». № 8, 9, 10. Эти воспоминанія и вставленныя въ нихъ выписки изъ дневника полны характерными подробностями, ярко рисующими Врубеля.

В. А. Александрова. «Изъ дѣтскихъ лѣтъ М. А. Врубеля». № 10.

Газетныя статьи послѣ смерти художника.

Изъ многочисленныхъ статей здѣсь указаны лишь имѣющія біографическій или литературный интересъ.

Александръ Бенуа. «Врубель». «Рѣчь» 1910 г., 2 апрѣля. Перепечатано въ журналѣ «Искусство и Печатное Дѣло» 1910 г., № 5.

Ф. Усольцевъ. «Врубель». «Русское слово», 3 апрѣля. Перепечатано тамъ же.

С. С. Мамонтовъ. «Врубель какъ художникъ». «Русское слово, 4 апрѣля. Эта статья написана человѣкомъ, лично знавшимъ Врубеля, и въ ней есть интересныя подробности. Въ особенности, слѣдующее мѣсто: «Врубель увлекался Шекспиромъ и особенно «Гамлетомъ», считая, что никто, даже Росси, не даетъ вѣрнаго толкованія психологіи Датскаго принца. «Вотъ будутъ деньги, сниму театръ, подыщу актеровъ и сыграю «Гамлета» по настоящему»,—сказалъ онъ какъ то въ кругу пріятелей. Пріятели возражали, что никто не пойдетъ смотрѣть на такое представленіе. «Что жъ?— хладнокровно возразилъ Врубель:—это меня не трогаетъ, буду играть одинъ передъ пустымъ заломъ, съ меня довольно».

Г. Бурдановъ. «Михаилъ Александровичъ Врубель» (Этюдъ). «Кіевская Мысль». 22 мая 1910 г. Въ статьѣ есть нѣсколько штриховъ личныхъ воспоминаній, относящихся ко времени росписи Владимірскаго собора.

Изъ статей газетнаго характера, появившихся при жизни Врубеля, въ своей массѣ враждебныхъ художнику и чрезмѣрно грубыхъ по тону и лишенныхъ поэтому какого бы то ни было значенія, необходимо выдѣлить фельетонъ «Новаго Времени» отъ 24 Іюня 1902 г., подъ заглавіемъ «Изъ бесѣдъ о художникахъ», въ которомъ помѣщено очень цѣнное письмо Врубеля къ С. И. Мамонтову, писаное художникомъ незадолго до болѣзни и затрогивающее самую тяжелую сторону

нашей художественной жизни: нетерпимость и полное игнорированіе честнаго отношенія къ труду во имя началъ, очень часто ничего общаго не имѣющихъ съ искусствомъ. Письмо написано по поводу самоубійства Риццони и заключаетъ въ себѣ рядъ тонкихъ и живыхъ замѣчаній объ искусствѣ. Вотъ текстъ этого письма:

«Я былъ глубоко потрясенъ и тронутъ концомъ А. А. Риццони. Я прослезился. Такой твердый хозяинъ своей жизни, такой честный труженикъ! И что же могло повергнуть его въ такую бездну отчаянія? Честный труженикъ! Вы скажете, это пристрастіе друга? Недавно еще на страницахъ «Міра Искусства» такъ презрительно и пристрастно трактовали эту честность. Господа, да мы забываемъ, въ какихъ рукахъ судъ надъ нами, художниками. Кто только не дерзалъ на насъ? Чьи только неуклюжія руки не касались самыхъ тонкихъ струнъ чистаго творчества? Рискуя парадоксальностью, укажу на еще гремящее имя Рескина. Много ли въ этой очаровательной болтовнѣ интереснаго для художника? О неумытыхъ рукахъ я уже и не говорю. Не удалось ли этой вакханаліи роковымъ образомъ спутать представленія и въ нашей средѣ.

Да, намъ нужно оглянуться, надо переоцѣнить многое. Нужно твердо помнить, что дѣятельность скромнаго мастера несравненно почтеннѣе и полезнѣе, чѣмъ претензіи добровольныхъ и недобровольныхъ невропатовъ, лизоблюдничающихъ на пиру искусства. Особенно отвратительны добровольцы. Въ моей памяти мелькаютъ имена, которыя я оставляю при себѣ. И потомъ эта недостойная юркость, это смѣшное обезьянничанье такъ претятъ истинному созерцателю, что мнѣ случалось не бывать по цѣлымъ годамъ на выставкахъ.

Мнѣ бы хотѣлось въ противоположность набросать силуэтомъ краткій и ясный образъ погибшаго. Я его зналъ близко. Я былъ слишкомъ молодъ и противоположенъ въ житейскихъ вкусахъ и пріемахъ, чтобы чѣмъ нибудь подкупать Риццони, а между тѣмъ мало отъ кого я услышалъ столько справедливой, столько благожелательной оцѣнки. И это именно въ ту пору, когда «неумытые» звали меня «Юпитеромъ декадентовъ», конечно, въ наивности думая, что это страшное зло.

Жизнь А. А. въ трехъ словахъ: получилъ образованіе въ «старой академіи» (господа, пожалѣемъ нашу опрометчивость въ нашемъ судѣ надъ нею) и, чувствуя размѣры своихъ силъ, пошелъ въ сторону, по тропинкѣ отъ большой дороги «эпигоновъ Брюлловскихъ», какъ болѣе остроумно, чѣмъ основательно, опредѣлено это направленіе на страницахъ «Міра Искусства» моимъ товарищемъ. Риццони сродпился съ миловиднымъ, съ идилліей, положивъ всѣ силы своего таланта на возможно добросовѣстную работу. Результатъ этой честной и, во всякомъ случаѣ, «невредной» дѣятельности собралъ ему кружокъ почитателей въ иной средѣ руководителей, которую я именно бы назвалъ средою по преимуществу долга чести и труда.

Пора убѣдиться, что только трудъ и умѣлость даютъ человѣку цѣну, вопреки даже его прямымъ намѣреніямъ; вопреки же его намѣреніямъ онъ и заявитъ себя въ трудѣ, лишенномъ искательныхъ внушеній. И когда мы ополчились противъ этой истины? Когда всѣ отрасли родной жизни вопіютъ, когда все зоветъ вернуться къ повседневной ариѳметикѣ, къ простому подсчету силъ. Эта истина впервые засверкала, когда объ руку съ ней человѣкъ вышелъ изъ пещеры въ исторію. Дорогой каменный человѣкъ, какъ твоя рыжекудрая фигура напомнила мнѣ эти тѣни наивныхъ старателей. Сколько въ твоей скромности укора самозванцамъ!

Пусть эти строки будутъ вѣнкомъ на могилу умершаго оскорбленнымъ».

СПИСОКЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ М. А. ВРУБЕЛЯ

СЪ ПОЯСНИТЕЛЬНЫМИ КЪ НИМЪ ПРИМѢЧАНІЯМИ [1].

Произведенія, отмѣченныя звѣздочкой, воспроизведены въ настоящей монографіи.

Около 1877 г.

* Художникъ съ однимъ изъ своихъ университетскихъ товарищей. Рисунокъ перомъ. (Собств. А. А. Врубель). *Стр. 10.*

* Маргарита. Рисунокъ перомъ. (Собств. С. П. Яремича въ С. Петербургѣ). *Стр. 11.*

1882 г.

* Введеніе во храмъ. Акварель. (Музей Академіи Художествъ). *Стр. 13.*

* Античный мотивъ. Акварель. *Стр. 15.*
* Автопортретъ. Акварель. *Стр. 16.*
* Женскій портретъ Акварель. *Стр. 14.*
Портретъ студента. Акварель.
} Собств. П. И. Врубель въ С. Петербургѣ.

1883 г.

* Пирующіе римляне. Акварель. (Музей Академіи Художествъ). *Стр. 20.*

* Автопортретъ. Акварель. (Собств. П. И. Врубель). *Стр. 17.*

* Портретъ г-жи Кнорре. Акварель. (Собраніе А. В. Прахова въ Кіевѣ). *Стр. 19.*

Натурщица. Акварель. (Собраніе П. И. Терещенко въ Кіевѣ).

За кружкой пива. Акварель. (Собств. С. Толочинова въ Кіевѣ).

1884 г.

* Благовѣщеніе. Акварель и масло (Собраніе В. С. Кульженко въ Кіевѣ). *Стр. 22.*

Композиція въ византійскомъ стилѣ, исполненная въ видѣ испытанія передъ началомъ работъ въ Кирилловской церкви въ Кіевѣ.

Произведенія, исполненныя въ Кирилловской церкви:

* Сошествіе Св. Духа—на коробовомъ сводѣ хоръ. *Стр. 23, 25, 26, 27.*

* Два ангела съ лабарами—въ крестильнѣ на хорахъ. *Стр. 28.*

Христосъ—въ полукругѣ надъ входомъ въ крестильню.

* Голова пророка Моисея—подъ Сошествіемъ Св. Духа. *Стр. 29.*

Голова царя Соломона—между оконъ на хорахъ.

Входъ Господень въ Іерусалимъ—часть композиціи, изображающая группу апостоловъ.

* Надгробный плачъ—въ аркосоліи паперти. *Стр. 31.*

* Картонъ для Богоматери въ иконостасѣ Кирилловской церкви. (Собраніе кн. С. А. Щербатова). *Стр. 35.*

Къ 1884 г. относится небольшой альбомъ съ цѣлымъ рядомъ карандашныхъ набросковъ. П. И. Мурашко, которому принадлежалъ альбомъ, раздарилъ значительную часть листковъ друзьямъ и знакомымъ. Въ настоящее время альбомъ принадлежитъ г-жѣ Мурашко въ Кіевѣ. Въ альбомѣ еще осталось среди мало законченныхъ набросковъ два необыкновенно экспрессивныхъ этюда для головъ апостоловъ къ Сошествію Св. Духа. Наиболѣе типичный рисунокъ этого альбома воспроизведенъ на *стр. 38.* (Собств. В. Д. Замирайло въ Москвѣ).

[1] Само собою разумѣется, что настоящій списокъ не можетъ претендовать на безусловную полноту: помимо намѣренныхъ пропусковъ, относящихся къ незначительнымъ рисункамъ, наброскамъ или этюдамъ, въ немъ найдется немало и пропусковъ невольныхъ. Пополнить списокъ въ той мѣрѣ, въ какой этого заслуживаетъ огромная фигура Врубеля, сейчасъ едва ли и возможно, ибо мастеръ намъ слишкомъ еще близокъ. Подобные списки пополняются лишь медленно, по мѣрѣ того, какъ пониманіе значительности художника растетъ и въ широкихъ кругахъ. *Игорь Грабарь.*

* Карандашный этюдъ для головы Богоматери. (Собраніе Е. А. Праховой въ Кіевѣ). *Стр. 34.*

Другой этюдъ для той же головы. Карандашъ. (Собраніе Е. А. Праховой въ Кіевѣ).

Е. А. Праховой принадлежитъ цѣлый рядъ акварелей и рисунковъ Врубеля—это этюды цвѣтовъ, тканей, портреты, пейзажи и пр. Около 60 листовъ всего и, большею частію, превосходнаго качества. Исполнены эти работы въ 1884 и 1885 г.

1885 г.

Демонъ. Масло. (Уничтожено художникомъ).

По словамъ И. К. Нимоненко, Демонъ былъ въ сидячемъ положеніи, со сложенными на колѣняхъ руками и по типу очень близко походилъ на скульптурнаго Демона въ собраніи А. П. Боткиной.

Женскій портретъ съ зеленой лампой. Акварель. (Собств. Е. А. Праховой въ Кіевѣ).

Четыре образа въ иконостасѣ Кирилловской церкви:

* Христосъ. Масло. *Стр. 36.*

* Богоматерь съ Младенцемъ. Масло. *Стр. 33.*

* Св. Кириллъ. Масло. *Стр. 37.*

* Св. Аѳанасій. Масло. *Стр. 32.*

1886 г.

* Набросокъ портрета. Перо. (Собств. Г. Трифановскаго въ Кіевѣ). *Стр. 44.*

* Восточная сказка. Акварель. (Собраніе В. И. и Б. И. Ханенко въ Кіевѣ). *Стр. 40.*

* Мужской портретъ въ старинномъ костюмѣ. Неоконченная акварель, написанная на задней сторонѣ предыдущей вещи. *Стр. 41.*

* Дѣвочка на фонѣ персидскаго ковра. Масло. (Собраніе И. И. Терещенко въ Кіевѣ). Дѣвочка изображаетъ портретъ дочери владѣльца ссудной кассы въ Кіевѣ—г. Дахновича. И. К. Нимоненко разсказываетъ, что Врубель этотъ портретъ очень часто называлъ «Княжна Мери». *Стр. 43.*

Проектъ росписи купола. Акварель. (Собраніе А. И. Боткиной въ С.Петербургѣ).

Портретъ художника Ап. М. Васнецова. Карандашъ. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Портретъ художника И. К. Нимоненко. Карандашъ. (Собств. И. К. Нимоненко въ Кіевѣ).

* Семья Я. В. Тарновскаго за карточнымъ столомъ. Карандашъ. (Собств. А. В. Палибина въ Кіевѣ). *Стр. 39.*

1887 г.

Эскизы для Владимірскаго собора.

* Надгробный плачъ. Триптихъ съ фигурами Спасителя и Богоматери посредниѣ и съ двумя фигурами въ каждой изъ боковыхъ частей. Акварель. Кіевскій Художественно-Промышленный музей. *Приложеніе къ стр. 48.*

* Надгробный плачъ. Варіантъ съ пейзажнымъ фономъ. Акварель. Тамъ же. *Стр. 45.*

* Надгробный плачъ. Второй варіантъ съ фигурой Богоматери на первомъ планѣ. Акварель. Тамъ же. *Стр. 46.*

* Надгробный плачъ. Третій варіантъ съ фигурой Богоматери на второмъ планѣ. Акварель. Тамъ же. *Стр. 47.*

* Воскресеніе. Триптихъ съ спящими воинами внизу. Акварель. Тамъ же. *Приложеніе къ стр. 56.*

Воскресеніе. Фрагментъ варіанта того же эскиза. Верхняя часть отрѣзана и остались лишь фигуры сидящихъ воиновъ. Головы Христа и обоихъ ангеловъ не достаетъ. Акварель. (Собраніе кн. С. А. Щербатова въ Москвѣ).

* Воскресеніе. Варіантъ безъ спящихъ воиновъ. Акварель. Кіевскій Художественно-Промышленный музей. *Стр. 50.*

* Сошествіе Св. Духа. Рисунокъ карандашомъ. Тамъ же. *Стр. 48.*

* Ангелъ съ кадиломъ и со свѣчей. Акварель. Тамъ же. *Стр. 51.*

Существуетъ копія съ ангела (собств. В. В. Переплетчикова въ Москвѣ), въ совершенствѣ передающая манеру Врубеля, исполненная В. Д. Замирайло. На копіи написано рукой Врубеля—«Врубель-Замирайло». Исторія этой подписи такова: однажды Врубель зашелъ къ Замирайло (это было въ Москвѣ въ серединѣ 90-хъ годовъ) и, увидѣвъ своего Ангела, спросилъ, предполагая, что это оригиналъ,—«откуда это у васъ?» И когда узналъ—что это копія, пришелъ въ восхищеніе, взялъ перо и подписалъ свою фамилію и фамилію Замирайло.

1888 г.

* Гамлетъ и Офелія. Масло. (Собраніе кн. С. А. Щербатова). *Стр. 57.*

Муза. Масло. (Собраніе А. В. Прахова въ Кіевѣ).

* Богоматерь (Оранта). Масло. (Собраніе А. В. Прахова) *Стр. 58.*

* Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду. Уголь. (Собств. архитектора И. С. Кузнецова въ Москвѣ). *Стр. 52.*

* Орнаментный мотивъ съ ангелами, для Владимірскаго собора. Акварель. (Собств. В. Д. Замирайло въ Москвѣ). *Стр. 53.*

* Орнаментный мотивъ съ павлинами, для Владимірскаго собора. Акварель. (Собств. доктора Станиславскаго въ Кіевѣ). *Стр. 55.*

1888—1889 г.

* Орнаменты въ боковыхъ наосахъ Владимірскаго собора. *Стр. 54.*

1889 г.

Театръ. Акварель. (Собств. С. С. Мамонтова въ Москвѣ).

* Автопортретъ. Акварель. (Собств. Н. П. Врубель въ Спб.). *Стр. 60.*

Восточный танецъ. Акварель. (Собств. Г. П. Квятковскаго).

Эскизъ для постановки пьесы «Саулъ». Пьеса написана С. П. и С. С. Мамонтовыми и была поставлена на частной сценѣ С. П. Мамонтова 6 января 1890 г. Декораціи всѣхъ четырехъ актовъ написаны были Врубелемъ, по его же эскизамъ, а рисунки для костюмовъ сдѣлала Е. Д. Полѣнова. Подробности см. въ обильно иллюстрированномъ изданіи С. П. Мамонтова «Хроника нашего художественнаго кружка», Москва, 1894. Кромѣ отмѣченнаго выше эскиза, здѣсь воспроизведенъ еще одинъ.

1890 г.

* Сидящій Демонъ. (Собраніе В. О. Гиршмана). *Приложеніе къ стр. 64.*

* Иллюстраціи къ Лермонтову. Рисунки тушью.

Одни изъ лучшихъ рисунковъ этой замѣчательной серіи, принадлежавшей покойному П. П. Кончаловскому и нынѣ разрозненной, находятся въ собраніи И. А. Морозова, именно: *Демонъ и Тамара *стр. 67,* *Голова Демона *стр. 63,* *Демонъ у монастыря *стр. 66,* *«Несется конь быстрѣе лани»... *стр. 61,* Тамара въ гробу и Дуэль Печорина съ Грушницкимъ. Превосходные рисунки находятся также въ собраніи Е. П. Ясеповской въ Петербургѣ. Особенно хороши *Танецъ *стр. 65* и *Голова Тамары *стр. 64.* Одинъ рисунокъ изъ той же серіи есть въ собраніи М. К. Морозовой—Демонъ и Тамара. Въ томъ же собраніи есть еще рисунокъ, относящійся къ «Лермонтовской» эпопеѣ мастера и изображающій Лермонтова среди друзей. Рисунки на Лермонтовскую тему есть и въ собраніи М. П. Рябушинскаго въ Москвѣ). 7 рисунковъ находятся въ собраніи В. О. Гиршмана въ Москвѣ: Герой нашего времени, два варіанта «Измаила бея» и четыре варіанта «Демона».

* Демонъ. Скульптура. (Собраніе А. П. Боткиной въ С. Петербургѣ). *Стр. 70.*

Падшій Демонъ. Акварель. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Набросокъ Демона. Уголь. (Собств. С. С. Мамонтова въ Москвѣ).

1891 г.

* Хожденіе по водамъ. Акварель. (Третьяковская галерея). *Стр. 71.*

* Эскизъ для театральнаго занавѣса. Акварель. (Третьяковская галерея). *Стр. 73.* Кромѣ этого эскиза, довольно близко напоминающаго знаменитый занавѣсъ Врубеля въ Солодовниковскомъ театрѣ, погибшій во время пожара, существуетъ еще нѣсколько варіантовъ-подходовъ къ темѣ, сильно занимавшей художника.

* Эскизъ для театральнаго занавѣса. Очень сложная и законченная акварель съ античными фигурами на фонѣ моря. (Собраніе И. И. Трояновскаго, варіантъ ея—въ собраніи В. О. Гиршмана). *Стр. 72.*

Эскизъ для театральнаго занавѣса. Акварель. (Собраніе В. П. Шкаффера въ Москвѣ).

* Проектъ дома на Спасской Садовой. *Стр. 75.*

* Львы. Майолика въ воротахъ того же дома. *Стр. 74.*

1892—1893 г.

* Эскизъ декораціи для постановки комедіи «Виндзорскія кумушки». Акварель. (Собраніе И. И. Трояновскаго въ Москвѣ). Этотъ эскизъ сдѣланъ художникомъ въ Римѣ для предполагавшейся, но несостоявшейся постановки этой пьесы на частной сценѣ С. И. Мамонтова. *Стр. 77.*

* Судъ Париса. Масло. (Собраніе М. К. Морозовой въ Москвѣ). *Стр. 79, 81, 82, 83.*

* Венеція. (Музей Имп. Александра III). *Стр. 85.*

1894 г.

Экранъ для камина. Масло. (Собств. А. С. Мамонтовой въ Абрамцевѣ).

Эскизъ экрана для камина. Акварель. Варіантъ на тему «Царевна Лебедь». (Собраніе А. Г. Голикова въ Москвѣ).

* Испанія. Масло. *Стр. 84.*

Декорація и постановка живой картины «Отелло» въ домѣ С. И. Мамонтова.

Завтракъ на воздухѣ. Масло. (Собраніе И. И. Трояновскаго въ Москвѣ). Небольшой, мастерски набросанный этюдъ, изображающій кружокъ друзей художника—семью П. М. Третьякова, С. С. Мамонтова и семью маркиза да Пассано, среди деревьевъ на виллѣ маркиза да Пассано, около Генуи.

Къ этому году относится довольно большая серія блестящихъ этюдовъ-миніатюръ, писаныхъ масломъ на дощечкахъ, во время путешествія мастера въ Парижъ, по Средиземному морю и въ Аѳины.

Въ собраніи И. И. Трояновскаго есть еще четыре этюда изъ этой серіи: Nervi, Восхожденіе на Везувій, Акрополь и Дорога среди кактусовъ.

Въ собраніи И. С. Остроухова есть также два этюда: Porto Fino и Elbo,—двѣ прелестныхъ марины. Нѣсколько дальнѣйшихъ этюдовъ есть въ собраніяхъ В. В. фонъ Мекъ и кн. С. А. Щербатова.

* Женскій портретъ въ красномъ. Акварель. (Собраніе И. В. Мещерина въ Москвѣ). *Стр. 86.*

Спящій человѣкъ. Карандашъ. Портретный набросокъ съ С. С. Мамонтова, которому рисунокъ и принадлежитъ.

Портретъ С. С. Мамонтова. Карандашъ. Неоконченный рисунокъ. (Собств. С. С. Мамонтова въ Москвѣ).

Болотные огни. Масло. (Собств. С. С. Мамонтова).

1895 г.

Декораціи для оперы «Гензель и Гретель».

Гензель и Гретель. Акварель. Портреты Т. С. Любатовичъ и И. И. Врубель. (Собраніе А. Г. Голикова въ Москвѣ).

Для оперы С. И. Мамонтова художникъ сдѣлалъ множество костюмныхъ рисунковъ, большею частію, къ сожалѣнію, погибшихъ. Шесть изъ нихъ, сдѣланныхъ акварелью, сохранились въ собраніи режиссера Московскаго Большого театра В. И. Шкаффера. Костюмный рисунокъ «Царевичъ Гвидонъ», исполненный акварелью съ золотомъ, есть у В. А. Поповой въ Москвѣ).

* Ромео и Юлія. Эскизъ для цвѣтныхъ стеколъ. Акварель. (Собраніе Ф. О. Шехтеля въ Москвѣ). *Стр. 87.*

* Рыцарь. Эскизъ для цвѣтныхъ стеколъ. Акварель. (Собраніе Ф. О. Шехтеля). *Стр. 91.*

* Гадалка. Масло. (Третьяковская галерея). *Стр. 93.*

* Микула Селяниновичъ. Эскизъ для панно. Акварель. (Собраніе В. В. фонъ Мекъ въ Москвѣ). *Стр. 95.*

* Микула Селяниновичъ. Эскизъ для панно, варіантъ. Акварель. *Стр. 95.*

1896 г.

* Микула Селяниновичъ. Панно. Масло. (Собраніе М. И. Рябушинскаго въ Москвѣ). *Стр. 97.*

* Микула Селяниновичъ. Картонъ для панно. Акварель. *Стр. 96.*

* Принцесса Греза. Панно. Масло. (Собств. С. И. Мамонтова въ Москвѣ). *Стр. 99.*

* Принцесса Греза. Картонъ для панно. Акварель. *Стр. 98.*

* Фаустъ и Маргарита въ саду. Масло. (Большое панно, исполненное для дома А. В. Морозова. Нынѣ въ собраніи М. К. Морозовой въ Москвѣ). *Стр. 101.*

* Фаустъ. *Стр. 100.*

* Маргарита. *Стр. 100.*

* Мефистофель и юноша. *Стр. 102.*

* Полетъ Фауста съ Мефистофелемъ. *Стр. 103.*

Четыре панно масляными красками, исполненныя для того же дома А. В. Морозова въ Введенскомъ пер. въ Москвѣ. Изъ нихъ «Полетъ Фауста и Мефистофеля» находится нынѣ въ собраніи С. А. Бахрушина.

Превосходный эскизъ этого послѣдняго панно сохранился въ копіи В. Д. Замирайло. Мѣстонахожденіе самого оригинала Врубеля неизвѣстно.

* Муза. (Собраніе Ф. О. Шехтеля въ Москвѣ). *Стр. 107.*

* Скульптурная группа «Робертъ и Бертрамъ». Бронза. (Исполнена для лѣстницы дома С. Т. Морозова на Спиридоновкѣ въ Москвѣ, принадлежащемъ нынѣ М. И. Рябушинскому, гдѣ она находится до сихъ поръ). *Стр. 104, 105.*

1897 г.

Декоративное панно. (Собраніе кн. М. К. Тенишевой въ Талашкинѣ, Смоленск. губ.).

День. Огромное панно. (Уничтожено художникомъ).

* Утро. *Стр. 106.*
* Полдень. *Стр. 111.*
* Вечеръ. *Стр. 108.*

} Три панно, исполненныя для дома С. Т. Морозова, нынѣ М. И. Рябушинскаго. Масло. Панно до сихъ поръ находятся на первоначальныхъ мѣстахъ.

* Портретъ С. И. Мамонтова. Масло. (Собраніе М. И. Рябушинскаго въ Москвѣ). *Стр. 112.*

* Портретъ К. Д. Арцыбушева. Масло. (Собств. Ю. К. Арцыбушева въ Москвѣ). *Стр. 113.*

Портретъ М. И. Арцыбушевой. Масло. Неоконченный. (Собств. Ю. К. Арцыбушева въ Москвѣ).

* Морская царевна. Масло. (Музей Имп. Александра III). *Стр. 114.*

* Прощаніе Царя Морского съ царевной Волховой. Масло. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ). *Стр. 115.*

Обложка программы для оперы «Орфей». Литографія. На фонѣ цвѣта охры оконтуренная чернымъ бѣлая фигура Орфея, спускающагося навстрѣчу Церберу. (Собраніе С. С. Голоушева въ Москвѣ).

1898 г.

Танцовщица Отеро. Пастель въ натуральную величину. Въ 1898 г. она стояла въ мастерской С. И. Мамонтова, позже ее видѣли на полу, залитой бѣлилами при забѣлкѣ потолка. Въ настоящее время находится у В. И. Чекато въ Москвѣ. Она сильно переписана—или, вѣрнѣе, «окончена и исправлена»—чьей то неумѣлой рукой.

Женщина среди цвѣтовъ. Акварель. (Собств. Н. Н. Ге въ С. Петербургѣ).

Ловля рыбы. Масло. Картина находилась въ той же мастерской и, вѣроятно, на ней позже написана другая картина.

* Портретъ жены художника. Масло. (Собств. Н. Н. Врубель въ С. Петербургѣ). *Стр. 117.*

Садко. Масло. (Собств. Н. Н. Врубель).

Снѣгурочка. Эскизъ для декоративнаго панно. Акварель. (Собраніе кн. С. А. Щербатова въ Москвѣ).

Царь Салтанъ. Эскизъ для декоративнаго панно. Акварель. (Собраніе кн. С. А. Щербатова). Эти два эскиза были сдѣланы для панно, которыя художникъ долженъ былъ писать для дома И. А. Морозова. Панно исполнены не были.

* Богатырь. Масло. (Собст. Е. М. Терещенко въ С. Петербургѣ). *Стр. 119.*

Плафонъ и занавѣсъ Солодовниковскаго театра въ Москвѣ. (Сгорѣли во время пожара театра).

Сцена на Ponte della Paglia въ Венеціи. Акварель. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ).

1899 г.

* Валькирія. (Портретъ кн. М. К. Тенишевой). Масло. (Собств. Н. Н. Врубель). *Стр. 118.*

Лѣтомъ 1899 г., во время пребыванія художника въ имѣніи кн. М. К. Тенишевой, Талашкинѣ, имъ исполнена серія эскизовъ и набросковъ декоративнаго характера. Такъ, здѣсь набросаны рисунки для головныхъ украшеній *стр. 125* и здѣсь же расписано художникомъ нѣсколько балалаекъ. *Стр. 120, 121, 123.*

* Панъ. (Третьяковская галерея). *Приложеніе къ стр. 120.*

* Демонъ (неоконченный). Масло. (Собраніе М. И. Рябушинскаго въ Москвѣ). *Стр. 131.*

* Пророкъ. (Собраніе И. А. Морозова въ Москвѣ). *Стр. 126.*

* Заставка для журнала «Міръ Искусства». *Стр. 129.*

Философія или Софія. (Собраніе А. В. Морозова въ Москвѣ).

Садко. *Стр. 135.*
Царь морской.
Волхова. *Стр. 134.*
Снѣгурочка. *Стр. 132.*
Купава. *Стр. 137.*
Лель. *Стр. 133.*
Голова львицы.
Голова египтянки. *Стр. 139.*

} Скульптуры для маіолики.

Всѣ эти работы исполнены зимой 1899—1900 г. для маіоликоваго завода въ Абрамцевѣ. Первые экземпляры обожжены подъ наблюденіемъ самого мастера и превосходны по раскраскѣ (Гельсингфорскій музей). Къ сожалѣнію, послѣдующіе экземпляры раскрашивались какъ попало и очень часто въ прямой ущербъ красотѣ пластической формы. Въ теченіе этой зимы художникомъ исполненъ цѣлый рядъ рисунковъ и для другихъ маіоликовыхъ работъ Абрамцевской мастерской: для нѣсколькихъ печей *стр. 142*, для каминовъ *стр. 146, 147* и т. п. Всѣ эти произведенія, какъ выполненныя въ маіоликѣ, такъ и эскизы для нихъ разошлись по разнымъ рукамъ.

1900 г.

*Сирень. Масло. (Собраніе И. С. Остроухова въ Москвѣ). *Стр. 140.*

*Къ ночи. (Третьяковская галерея). *Приложеніе къ стр. 128.*

*Проектъ выставочнаго павильона для всемірной выставки въ Парижѣ 1900 г. *Стр. 143.*

*Царевна Лебедь. Масло. (Собраніе М. К. Морозовой въ Москвѣ). *Приложеніе къ стр. 144.*

Небольшой эскизъ, являющійся одной изъ первыхъ мыслей картины, есть въ собраніи И. И. Трояновскаго.

*33 богатыря. Акварель. (Собраніе В. О. Гиршмана въ Москвѣ). *Стр. 145.*

33 богатыря. Варіантъ предыдущей. Акварель. (Собраніе В. О. Гиршмана въ Москвѣ).

33 богатыря. Неоконченная картина. (Собств. И. И. Врубель).

Декораціи къ «Царю Салтану», «Тангейзеру», «Асѣ», «Чародѣйкѣ», «Пиковой дамѣ» и др. Въ собраніи И. И. Трояновскаго въ Москвѣ есть одинъ эскизъ къ «Царю Салтану» (Волшебный городъ), одинъ—къ «Чародѣйкѣ» (Слободка на Волгѣ) *стр. 148* и два къ «Пиковой дамѣ» (Лѣтній садъ и Зимняя канавка). Всѣ эскизы акварельные.

*Архитектурный проектъ. (Собств. С. И. Яремича въ С. Петербургѣ). *Стр. 151.*

*Игра наядъ. Акварель. (Третьяковская галерея). *Стр. 152.*

Тритонъ и Нереиды. Эскизъ. Масло. (Была на выставкѣ «Союза Русскихъ Художниковъ» въ Москвѣ въ декабрѣ 1910 г.).

Тритонъ и Нереиды. Акварель. Неоконченная. (Собраніе И. И. Трояновскаго въ Москвѣ).

Стоящій Демонъ. Карандашъ. (Собраніе В. Н. и Б. Н. Ханенко въ Кіевѣ).

1901 г.

Сирень (неоконченная). Масло. (Собраніе И. А. Морозова въ Москвѣ).

Сирень. Эскизъ-варіантъ предыдущей картины. Какъ и въ первой, здѣсь намѣчена фигура Пушкинской Татьяны. Собств. В. Д. Замирайло).

*Лебедь. (Третьяковская галерея). *Стр. 153.*

*Демонъ. Предпослѣдній варіантъ. (Сохранился только въ фотографическомъ снимкѣ). *Стр. 155.*

*Демонъ. Акварельный эскизъ, близкій къ предыдущей картинѣ. (Собраніе кн. А. С. Щербатова въ Москвѣ). *Стр. 154.*

*Этюдъ для Демона. Карандашъ и акварель. (Третьяковская галерея). *Стр. 157.*

Раутенделенъ. Масло. (Собр. П. И. Барышникова въ С. Петербургѣ).

*Разбившійся Демонъ. Карандашъ-перо-акварель. Демонъ лежитъ среди груды камней, сжимая въ лѣвой рукѣ мечъ. (Собраніе А. Г. Голикова въ Москвѣ). *Стр. 156.*

Разбившійся Демонъ. Карандашъ. (Собраніе В. Н. и Б. Н. Ханенко въ Кіевѣ).

Пасхальные голоса. Масло. Ангелы пролетаютъ между березами, изъ за которыхъ виднѣется церковь. Внизу снѣгъ. Картина уничтожена художникомъ.

1902 г.

К этому году относится рядъ графическихъ работъ художника: Афиша выставки «36», марка для той же выставки, марка для Архитектурной выставки, организованной И. А. Фоминымъ въ МосквѢ, и др.

* Демонъ. (Третьяковская галерея). *Стр. 155.*

* Портретъ сына художника. Акварель. (Собств. И. И. Врубель). *Стр. 159.*

1903 г.

Крымскій пейзажъ. Неоконченная картина. Масло. (Собраніе М. И. Рябушинскаго въ МосквѢ).

1904 г.

Ангелъ съ кинжаломъ. (Собств. И. И. Врубель).

* Нагая женщина. Акварельный эскизъ. (Собраніе И. А. Морозова въ МосквѢ). *Стр. 160.*

Стрекоза. Акварель. (Собраніе И. И. Барышникова въ С. ПетербургѢ).

Марка для Архитектурнаго Общества. *Стр. 161.* Иниціаторъ выставки архитектуры и художественной промышленности въ МосквѢ зимою 1902 г., И. А. Фоминъ думалъ въ то время объ основаніи Художественно-Архитектурнаго Общества и обратился къ Врубелю съ просьбой нарисовать для общества марку. Осуществить этой идеи тогда не удалось и сдѢланная марка-пантера была пущена въ ходъ для надобности выставки, при чемъ ненужныя больше буквы были убраны, а самая пантера значительно измѢнена.

Портретъ жены художника на фонѢ березовой рощи. (Собств. И. И. Врубель).

Морская царевна. (Собраніе В. А. Теляковскаго въ С. ПетербургѢ).

Рядъ автопортретовъ. (* Одинъ находится въ собраніи М. И. Рябушинскаго *стр. 165*, другой въ Третьяковской галереѢ *стр. 169*, третій у И. И. Врубель). *Стр. 171.*

* Раковина. Акварель. (Собраніе кн. С. А. Щербатова въ МосквѢ *стр. 173*).

* Пророкъ. Эскизъ. Карандашъ и акварель. *Стр. 127.*

Серафимъ. Эскизъ. Карандашъ и акварель. Былъ воспроизведенъ въ «Золотомъ РунѢ».

* Голова пророка. Карандашъ. *Стр. 128.*

Въ этомъ году художникъ, находясь въ лѢчебницѢ доктора Усольцева въ Петровскомъ паркѢ въ МосквѢ, сдѢлалъ множество рисунковъ съ натуры: портреты доктора Усольцева и больничнаго персонала, различныхъ посѢтителей, а также набрасывалъ всевозможныя сцены и наблюденія изъ оконъ. ВсѢ эти рисунки, наброски и помѢтки разсѢяны нынѢ по разнымъ рукамъ. Часть ихъ была воспроизведена въ «Золотомъ РунѢ». Въ общемъ они, однако, мало прибавляютъ новаго къ характеристикѢ творчества Врубеля.

1905 г.

Кампанулы. Акварель. (Собраніе кн. С. А. Щербатова въ МосквѢ).

Портретъ доктора Усольцева.

Іоаннъ Креститель. Подкрашенный акварелью рисунокъ.

Емаусскіе путники. Акварель.

Херувимъ. Акварель.

Автопортретъ. Рисунокъ, слегка подцвѢченный пастелью на фонѢ комнаты; въ лѢвомъ углу перламутровая раковина.

Портретъ жены художника у камина. Пастель.

* Портретъ В. Я. Брюсова. (Собраніе М. И. Рябушинскаго). *Приложеніе къ стр. 168.*

} Собств. И. И. Врубель.

* Видѣніе пророка Іезекіиля. ПослѢдняя работа. (Собств. И. И. Врубель). *Стр. 175.*

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

РУССКІЕ ХУДОЖНИКИ

Собраніе иллюстрированныхъ монографій

Эта серія монографій является естественнымъ продолженіемъ и пополненіемъ нашей «Исторіи Русскаго Искусства». Далеко не всѣ выдающіяся произведенія даже самыхъ крупныхъ русскихъ художниковъ могли найти мѣсто на страницахъ этого изданія, несмотря на всю его обширность. Изъ хорошаго надо было выбирать лучшее, и приходилось жертвовать множествомъ цѣнныхъ воспроизведеній только для того, чтобы сохранить равновѣсіе отдѣльныхъ частей изданія, которое въ противномъ случаѣ неизбѣжно превратилось бы изъ «Исторіи» въ безконечный «Сборникъ матеріаловъ». Особенно это относится къ искусству самаго послѣдняго времени. Современники, вообще, не судьи своего искусства и въ книгѣ по исторіи новѣйшимъ вѣяніямъ должно быть удѣляемо мѣсто лишь съ величайшей осмотрительностью. Придетъ время—и эти вѣянія найдутъ своего историка; въ наши дни имъ могутъ быть посвящаемы только отдѣльныя, одна отъ другой независимыя монографіи. Есть не мало любителей, которые хотѣли бы какъ можно подробнѣе ознакомиться съ жизнью и творчествомъ крупныхъ русскихъ мастеровъ былыхъ временъ, какъ есть, съ другой стороны, и лица, опредѣленно тяготѣющія къ новѣйшему искусству, симпатизирующія тому или другому изъ нынѣ живущихъ или недавно отъ насъ ушедшихъ художниковъ, или извѣстной художественной группѣ. Предлагаемая серія монографій должна отвѣтить этому понятному тяготѣнію людей различныхъ темпераментовъ и симпатій къ различнымъ мастерамъ.

Монографіи наши, въ зависимости отъ значенія даннаго художника или количества его произведеній, будутъ не всѣ одинаковаго объема и цѣна ихъ, отвѣчая дѣйствительной стоимости, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ можетъ то повышаться, то понижаться, колеблясь между 1 р. и 4 р. Такая доступность, несомнѣнно, обезпечитъ имъ широкое распространеніе въ самыхъ отдаленныхъ уголкахъ Россіи.

Вышелъ

Вып. 1. ВРУБЕЛЬ. Текстъ С. П. Яремича. Обложка переплета исполнена Е. Е. Лансере. Цѣна въ картонажѣ 3 р. 50 к., въ полотняномъ переплетѣ—4 р. 50 к. Для любителей имѣются экземпляры въ изящныхъ кожаныхъ переплетахъ по 7 руб. за каждый.

Печатается:

Вып. 2. ЛЕВИТАНЪ.

Текстъ Сергѣя Глаголя и Юрія Грабаря.

Вып. 3. СѢРОВЪ.

Текстъ Юрія Грабаря.

Подготовляются къ печати:

Вып. 4. СУРИКОВЪ.
» *5. ЯКУНЧИКОВА.*
» *6. РѢПИНЪ.*
» *7. БОРИСОВЪ-МУСАТОВЪ.*
» *8. ПОЛѢНОВА.*
» *9. ГЕ.*
» *10. В. ВАСНЕЦОВЪ.*
» *11. РЯБУШКИНЪ.*
» *12. К. КОРОВИНЪ.*
» *13. СОМОВЪ.*
» *14. АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА.*
» *15. ГОЛОВИНЪ.*
» *16. РЕРИХЪ.*
» *17. ЛЕВИЦКІЙ.*
» *18. БОРОВИКОВСКІЙ.*
» *19. КИПРЕНСКІЙ.*
» *20. ВЕНЕЦІАНОВЪ.*
» *21. АЛЕКСАНДРЪ ИВАНОВЪ.*
» *22. ѲЕДОТОВЪ.*

Вып. 23. К. БРЮЛЛОВЪ.
» *24. Кн. ТРУБЕЦКОЙ (скульпторъ).*
» *25. РАСТРЕЛЛИ-ОТЕЦЪ (скульпторъ).*
» *26. ѲЕДОТЪ ШУБИНЪ (скульпторъ).*
» *27. ѲЕДОСЪ ЩЕДРИНЪ (скульпторъ).*
» *28. КОЗЛОВСКІЙ (скульпторъ).*
» *29. МАРТОСЪ (скульпторъ).*
» *30. ВИТАЛИ (скульпторъ).*
» *31. РАСТРЕЛЛИ-СЫНЪ (архитекторъ).*
» *32. СТАРОВЪ (архитекторъ).*
» *33. КВАРЕНГИ (архитекторъ).*
» *34. ТОМОНЪ (архитекторъ).*
» *35. ЗАХАРОВЪ (архитекторъ).*
» *36. СТАСОВЪ (архитекторъ).*
» *37. БАЖЕНОВЪ (архитекторъ).*
» *38. КАЗАКОВЪ (архитекторъ).*
» *39. ЖИЛЯРДИ (архитекторъ).*
» *40. БОВЕ (архитекторъ).*

и рядъ другихъ.

Книгоиздательство І. Кнебель. Москва. Петровскія линіи, 13.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00772 1224